ALFRED DE VIGNYS
Beziehungen zu England und zur englischen Literatur

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Hohen Philosophischen Fakultät
der
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

ELISABETH LEBBIN
aus Goldberg in Mecklenburg

Halle (Saale) 1936

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14

ALFRED DE VIGNYS
Beziehungen zu England und zur englischen Literatur

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Hohen Philosophischen Fakultät
der
Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

ELISABETH LEBBIN
aus Goldberg in Mecklenburg

Halle (Saale) 1936

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Erster Berichterstatter: Geh. Rat Prof. Dr. Voretzsch

Zweiter Berichterstatter: Prof. Dr. Weyhe

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juni 1935

Meinen lieben Eltern

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544704_0014

INHALT.

Seite

Vorwort 1

I. Einleitung 2

II. Das Leben des Dichters 4

1) Englische Einflüsse in der Jugend 4

2) Die Hauptperiode englischen Einflusses und spätere Einwirkungen 6

3) Seine Heirat. Die Englandreisen und ihre Eindrücke . 17

4) Vigny und die englische Sprache 21

5) Vignys Ansichten über Land und Volk der Engländer . 23

III. Die Lyrik Alfreds de Vigny und ihre englischen Quellen 29

1) Byron 29

2) Milton 50

3) Thomas Moore 61

4) Ossian 63

5) Young 64

6) Wordsworth 65

7) Shelley 66

IV. Die Romane Alfreds de Vigny und ihre englischen Vorbilder 67

1) Scott 67

2) Sterne 86

3) Gibbon 87

V. Die Dramen Alfreds de Vigny und ihr Verhältnis zur englischen Literatur . . . 89

1) Shakespeare 89

2) Chatterton 108

VI. Schluß: Abhängigkeit und Originalität des Dichters 112

Literaturverzeichnis 113

VORWORT.

Ein wahres Dichtwerk wirkt durch seine Geschlossenheit. Ausgangs- und Endpunkt jeder wissenschaftlichen Untersuchung muß das Gesamtwerk sein. Mit einem gewissen Bedauern geht der Forscher zunächst daran, die Elemente, die diese Geschlossenheit ergeben, die einzelnen Bausteine, das Gerüst, das zur Stütze diente, zu untersuchen. Aber das anfängliche Bedauern wird zur Freude, wenn er erkennt, wie alle Bausteine, auch die fremder Herkunft, sich dem Plan des Ganzen einordnen, wie sie passend gemacht werden, ohne daß etwas von der Eigenart des ganzen Baues verloren geht, daß auch die fremden Bestandteile durch Eingliederung in Ureigenstes das Fremde verlieren und persönlich werden.

Ich will in der vorliegenden Arbeit die Dichtungen Alfreds de Vigny auf jene fremden Bausteine hin untersuchen. Mein Blick ist insonderheit auf die Einwirkungen Englands, des englischen Lebens, der englischen Literatur gerichtet. Französische, deutsche, italienische Anregungen können nur insoweit zur Untersuchung herangezogen werden, als sie die englischen Einflüsse vermitteln und verstärken.

Es liegen schon einige Arbeiten vor, die den Nachweis englischer Quellen erbringen. Zu Vignys Lebzeiten sind, wie Buhle in seiner Dissertation betont, nur vereinzelt die englischen Einwirkungen auf unsern Dichter nachgewiesen worden. Eingehender handeln darüber unter anderen die guten Arbeiten von E. Dupuy, E. Estève, L. Maigron, M. Citoleux, die aber erst um die Wende des 20. Jahrhunderts und in den letzten Jahrzehnten erschienen sind. Es wird nun meine Aufgabe sein, ein Gesamtbild von Vignys Beziehungen zur englischen Literatur zu geben, in diesem Zusammenhang auch Stellung zu den bereits vorhandenen Forschungen zu nehmen, sie durch eigene Untersuchungen zu ergänzen und dabei vor allem zu zeigen, wie Vigny die Anregungen in seine Gedankenwelt einbaut.

Der Gang der Betrachtung ist folgender: ich werde zeigen, wie Vignys Leben durch die englischen Einwirkungen ein besonderes Gepräge erhält, welche Vorlagen er bei der Schilderung englischen Lebens und englischer Typen benutzt hat.

Den Hauptteil bildet die Untersuchung von Einflüssen englischer Dichter. Sie werden zunächst in der Lyrik, dann im Roman, zuletzt im Drama nachgewiesen und behandelt. In dieser Einteilung folge ich im allgemeinen chronologischen Gesichtspunkten.

Ich werde den Anteil jedes einzelnen englischen Dichters an Vignys Gesamtwerk gesondert herauszustellen versuchen. Ein zweiter Weg, die einzelnen Dichtungen Vignys auf englische Anregungen hin zu untersuchen, wäre auch möglich gewesen. Ich habe den ersteren gewählt, da von den meisten Vignyforschern — Citoleux ausgenommen — der zweite eingeschlagen wurde, und da das Gesamtbild klarer und einheitlicher wird.

Ob bei den mannigfaltigen Einflüssen die Originalität Vignys unangetastet bleibt, das zu zeigen, habe ich mir als letzte Aufgabe gestellt.

I. Einleitung.

In der Geistesgeschichte jedes Kulturvolkes gibt es Zeiten, in denen die Berührung mit anderen hochstehenden Völkern Wissenschaft, Kunst und Literatur belebt und befruchtet, in denen die fremden Impulse das kulturelle Leben des Volkes in andere Bahnen lenken als bei einer stetig fortschreitenden Entwicklung.

Wir kennen in der französischen Literaturgeschichte diese Perioden, in denen die Einwirkungen von außen das geistige Leben des Volkes umgestalten. Wir wissen, daß es ohne Italien keine Renaissanceliteratur gegeben hätte, daß die Klassik ohne Humanismus und spanische Einflüsse nicht zu denken ist. Die geistigen Umwälzungen, die sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollziehen, sind ohne Deutschland und ohne England nicht möglich. Die Reaktion gegen das verstandesmäßige Erfassen aller Dinge hat in den germanischen Ländern ihren Ursprung; sie greift von hier auf Frankreich über dank der wechselseitigen geistigen Beziehungen.

Es ist wohl interessant, dem Gedankenaustausch einzelner Völker nachzugehen, die Ursprünge des literarischen Kosmopolitismus aufzusuchen. In diesem Zusammenhang können wir nur die literarischen Beziehungen zwischen Frankreich und England streifen und Alfred de Vigny als Glied in die Kette einreihen. Joseph Texte, Sidney Lee, Beat de Muralt und andere haben auf diesem Gebiete wertvolle Aufschlüsse gegeben in ihren eingehenden Untersuchungen über „Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme littéraire", „The French Renaissance in England", „Lettres sur les Anglais et les Français". Wir werden uns in dieser kurzen Übersicht häufig auf sie berufen.

„Ce croisement de l'esprit français et de l'esprit anglais" [1]) beginnt mit der Aufhebung des Edikts von Nantes. Als Ludwig XIV. 400 000 Staatsbürger zur Auswanderung zwingt, finden viele bedeutende Franzosen eine Zufluchtstätte in England. Sie werden die ersten Vermittler zwischen völlig verschiedenen Geisteswelten. Bis zu diesem Zeitpunkt waren Land, Volk und Kultur der Briten in Frankreich fast unbekannt. Die Emigranten legen den Grund für den wissenschaftlichen und literarischen Kosmopolitismus [2]). Bacon und Locke finden durch ihre Vermittlung Eingang in das übrige Europa. Die Réfugiés werden Vorkämpfer des politischen Liberalismus; sie klären ihre Landsleute über englische Sitten und Gebräuche, über den britischen Volkscharakter auf. Sie bringen die Berührung mit der englischen Literatur.

---

[1]) J. Texte. Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme S. 3.
[2]) S. Lee: The French Renaissance. S. 300. „There was a widening of the scope of French influence on English thought and literature."

Ihre Aufklärungsarbeit wird durch Beat de Muralt [3]), den Abbé Prévost und Voltaire unterstützt und fortgesetzt. Mit unermüdlichem Fleiß übermittelt Prévost durch Roman, Tagebücher und Übersetzungen englisches Kulturgut. Voltaire vertieft vor allem durch die „Lettres anglaises" die Kenntnis englischer Philosophie, Politik und Literatur in seinem Vaterland. Die Emigranten, Prévost und Voltaire, „ont contribué à diminuer le prestige séculaire des littératures classiques, en faisant entrevoir à l'esprit français une littérature autochthone, du moins en apparence, profondément originale, et au lieu d'être fondée sur la tradition, orientée tout entière vers le progrès" [4]).

Frankreich, das sich bis dahin nicht ohne Vorurteile gegen den Norden abgeschlossen hat, bereichert durch Ideenaustausch mit England seine geistige Welt. Die Pforte ist geöffnet, sie schließt sich nie wieder ganz.

Der kosmopolitische Gedanke verkörpert sich am stärksten in der Persönlichkeit und dem Werk Jean-Jacques Rousseaus. Texte weist in seiner Abhandlung hin auf Rousseaus Verdienst um die Aufgabe „unir la première des nations de l'Europe latine à la plus grande nation de l'Europe germanique" [5]). Der Genfer Rousseau steht der englischen Wesensart näher als der Nationalfanzose. Er bricht als erster mit der Konvention der alten Zeit. Seine Ideen, die zum Teil auf englische Anregungen zurückgehen, bereiten in Frankreich die Romantik vor. Auf seine Empfehlung hin liest die französische Gesellschaft Thomson, Gray, Sterne, Richardson, Young, Ossian, selbst Shakespeare. Er öffnet ihr damit eine neue Welt.

Bis zur französischen Revolution fördert der Besuch vieler Engländer diese Berührung beider Kulturen. Der Salon des Baron d'Holbach ist der Mittelpunkt dieser gegenseitigen Anregungen. In Frankreich setzt eine Anglomanie ein, die sich bis zur Übernahme vieler englischer Ausdrücke in den französischen Wortschatz steigert.

Die französische Revolution unterbricht die regen Beziehungen von 1789 bis 1814. Aber man vergißt die englische Literatur nicht ganz. Man liest Richardson, Sterne, Young, Shakespeare. Die Emigranten der Revolution sind wieder Mittler. Der wichtigste ist Chateaubriand. Er begeistert sich an Milton, er übersetzt ihn; er liest Shakespeare und Ossian . Seine Werke zeigen die Spuren dieser Lektüre, besonders sein „Essai sur la Littérature Anglaise". Mme de Staëls „La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales" gibt ein klares Bild der geistigen Beziehungen. „C'est la première . . . expression raisonnée du cosmopolitisme, élevée à la hauteur d'une théorie" [6]). Mme de Staël kennt England, die Engländer und die englische Literatur gut; Shakespeare und Milton, Addison und Richardson, Young und Ossian sind ihr vertraut. Wenn sie noch in vielem im 18. Jahrhundert steckt, weist sie doch schon darüber

---

[3]) Beat de Muralt. Lettres sur les Anglais et les Français, Brief 3 und 4.
[4]) J. Texte. Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme S. 90.
[5]) a. a. O. S. 104.
[6]) J. Texte S. 432.

hinaus. Sie ist wie Rousseau und Chateaubriand ein Wegbereiter für die neue Richtung, die mit Hilfe der germanischen Literaturen in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts um ihren Vorrang kämpft, die mit Alfred de Vignys „Othello" und mit Victor Hugos „Hernani" siegt. Stendhal räumt in seinem „Racine et Shakespeare" dem englischen Dichter den ersten Platz ein. Die englischen Schauspieler machen ihn auf der französischen Bühne heimisch. Scott zieht um 1820 einen begeisterten Leserkreis in seinen Bann. Byrons Dichtungen finden in Frankreich starken Widerhall.

Mitten in diesem Ringen um die Aufnahme des Neuen steht Alfred de Vigny. Er gehört als Glied in den Kreis der Dichter, denen durch die englische Literatur eine neue Welt erschlossen wird. Aber: „Ce n'est pas la nouveauté qu'on imite dans la littérature étrangère; c'est plutôt ce qu'on a déjà trouvé en germe dans la littérature de son propre pays" [7]).

Vignys Beziehungen zu England und zur englischen Literatur gilt es aufzuzeigen und herauszustellen, wie er die Anregungen verarbeitet, wie mit ihrer Hilfe etwas entsteht, das zwar diese fremden Einflüsse noch deutlich erkennen läßt, das aber durch ihre Assimilierung ein in sich geschlossenes eigenes Werk wird.

II. Das Leben des Dichters.

1. Englische Einflüsse in der Jugend.

Von Beziehungen zu England hören wir in Vignys jüngster Jugend nichts. Die erste Bekanntschaft mit der englischen Sprache macht er vermutlich in der Pension Hix. Wegen der starken Betonung des Altsprachlichen in diesem Gymnasium wird er hier aber höchstwahrscheinlich nur elementares englisches Sprachwissen erworben haben. Zu einem tieferen Verständnis des Englischen kommt Vigny erst, als er in sein Vaterhaus zurückkehrt und unter Anleitung des Abbé Gaillard Homer aus dem Griechischen ins Englische übersetzt. Der Vergleich mit der Popeschen Ilias und Odyssee wird ihn zu einer größeren Präzision im Ausdruck gezwungen haben. Ich vermute, daß neben dem sprachlichen Gewinn diese Übersetzung in Vigny schon früh ein gewisses Interesse für Pope weckt, das später durch Vermittlung Byrons neue Anregungen findet.

2. Die Hauptperiode englischen Einflusses.

Später wird Vignys Neigung für englische Sprache und Literatur durch seinen Verwandten Bruguière de Sorsum vertieft. Dieser „poète et savant", wie Vigny ihn nennt, ist einer der Gründer der Société asiatique. Neben dem Studium der asiatischen Sprachen ist seine „curiosité intellectuelle" [8]) „la poésie anglaise". Sorsum ist einer

[7]) cit. bei Allen B. Thomas: Moore en France. S. 165.
[8]) F. Baldensperger: A. de Vigny. Contribution à sa biographie intellectuelle. S. 36.

der ersten Bewunderer Byrons in Frankreich. Eine Prosaübersetzung von „Parisina“ (August 1819), eine Übersetzung einzelner Stellen des „Giaour“ in Versen und des Gedichtes „Darkness“ (Oktober 1819) und Auszüge aus „Manfred“ (Januar/Februar 1820) geben davon ein beredtes Zeugnis. Im „Lycée français“ [9]) finden wir außerdem aus dem Jahre 1820 von Bruguière de Sorsum drei Artikel über Thomas Moores „Lalla Rookh“ unter besonderer Betrachtung der Episode „Le Paradis et la Péri“.

In drei Bänden übersetzt Bruguière den „Roderick“ von Southey. Dazu kommt die Übersetzung von sechs Shakespearetragödien.

Bruguières Methode ist „moins de plaire que d'être exact“; „de rendre aussi scrupuleusement que possible les expressions et les tournures“. „Lui donner une physionomie qui nous fût familière“ hieße für ihn das Hauptverdienst schmälern.

Daß Vigny sich mit Sorsums Methode auseinandersetzt, daß seine Schriften ihm die englischen Dichter Byron, Shakespeare, Moore und Southey näher bringen, wird durch Briefe belegt. In einem Briefe vom 3. Oktober 1823 an Victor Hugo nennt er Sorsum „un homme plein de simplicité et de mérite“ [10]). Auch die Shakespeareübersetzungen würdigt er: „Il a traduit six tragédies de Shakespeare d'une manière originale, littérale, et la seule qui révèle le génie anglais“ [11]). In der Lettre à Lord*** vom 24. Oktober 1829 gedenkt er des zu früh verstorbenen Freundes und seiner Shakespeareübersetzungen „en prose, vers blancs et vers rimés“. Vigny sucht, „de faire connaître l'entreprise avec l'estime que j'ai pour tout esprit qui fait un pas et tente un chemin“. Aber für seine Zeit und die französische Sprache hält er Sorsums Methode, die durch die Anwendung von Prosa, Poesie und Blankversen dem Original in der Form näher kommen wollte, für „impraticable“.

Wie verbunden sich Vigny seinem Verwandten fühlt, zeigt sich nach dessen Tod. In zwei Briefen an den Grafen G. de Montlivault klagt er: „Je ne me consolerai jamais de cette perte, car je crois avoir perdu un ami en lui; ses lettres, qui deviennent pour moi des monuments, me l'ont persuadé“. Und einige Zeilen weiter heißt es: „J'étais fier des confidences de cet homme supérieur, j'espérais dans l'avenir son intimité. Voici encore un songe de mon cœur tristement évanoui“ [12]). In demselben Brief bittet er um die Erlaubnis, in der „Muse française“ einen Aufsatz über Bruguière erscheinen zu lassen, der die Veröffentlichung der posthumen Werke Sorsums ankündigen soll. Dieser erscheint 1824. Vigny ehrt den Freund besonders als Shakespeareübersetzer: „Aucun traducteur avant le Baron de Sorsum n'avait osé entreprendre ce même travail en français“, und weiter: „On comprendra toute la grandeur du tragique anglais, et l'on sera frappé par le style d'une grande pensée, qui n'avait peut-être pas été appréciée jusqu'ici“ [13]).

---

[9]) Bd. III. S. 319, 363, 409.
[10]) Correspondance Baldensperger S. 47.
[11]) a. a. O. S. 47.
[12]) a. a. O. 14. Okt. 1823. S. 53.
[13]) Muse française Bd. II S. 62/63.

Andere englische Übersetzungen fallen nun bei Vigny auf einen Boden, der durch Bruguières Schriften für eine reichere Aufnahme englischen Gedankenguts vorbereitet ist. Letourneur hatte schon 1769 Thomsons „Saisons" und Youngs „Nuits", 1777 Macphersons Ossian ins Französische übertragen; Mme de Staël hatte 1800 in ihrem Werk „La Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales" die englische Literatur besonders berücksichtigt. 1801 entsteht die Versübersetzung der Ossianschen Gedichte von Baour-Lormian. Chateaubriand weist 1802 in seinem „Génie du Christianisme" häufig auf die englische Dichtung, besonders auf Milton, hin. In den Anfang der 20er Jahre fallen die guten, viel benutzten Übersetzungen Scotts von Defauconpret (1822) und Byrons von Amédée Pichot (zuerst anonym erschienen in Paris bei Lavocat in 10 Bänden 1819—1821). Pichot weist außerdem in seinem „Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse" 1825 auf Byron, Scott, Shakespeare, Macaulay und die englische Seeschule hin. Stendhal gibt in seinem „Racine et Shakespeare" den englischen Dichtern den Vorzug. Englische Schauspieler wecken das Interesse für englische Dramen durch Vorstellungen in der Porte Saint-Martin und anderen Pariser Theatern. Wenn auch diese ersten Versuche unter Schreien wie „A bas Shakespeare! C'est un aide de camp du duc de Wellington" scheitern, so gelingt es doch der unermüdlichen Tatkraft einiger Theaterdirektoren im Odéon und auf anderen Bühnen September 1827, den Darstellern englischer Helden, wie Charles Kemble, Macready und Miss Smithson, zum Siege zu verhelfen.

Vigny verfolgt alle diese Vorgänge mit großem Interesse. Seine Briefe und Berichte von Freunden bestätigen das.

Wir können in dem Jahrzehnt von 1819—1829 ganz deutlich drei Perioden intensiver Beschäftigung mit englischem Gedankengut feststellen. Um die Wende der 20er Jahre widmet Vigny sich besonders, wenn auch nicht ausschließlich, Byron. In die Mitte der 20er Jahre fällt die Lektüre der Scottschen Romane; das Jahrzehnt schließt mit eigenen Shakespeareübersetzungen. Der Einfluß der einzelnen englischen Dichter reicht indessen noch über diese angegebene Zeit hinaus.

Byron.

Byron beherrscht Vigny zunächst völlig. Eine vollständige Ausgabe der Werke Byrons in englischer Sprache, die bei den Gebrüdern Galignani in Paris erschienen war, hatte Byron bei den Anglophilen bekannt gemacht. Ob Vigny diese Ausgabe gelesen und benutzt hat, wissen wir nicht. Nach den Zeugnissen von Zeitgenossen und Biographen ist seine Kenntnis der englischen Sprache in dieser Zeit nicht groß genug, als daß er auf englische Übersetzungen verzichten könnte. Einige Stellen aus Vignys Werken beweisen nach Estève und Lauvrière, daß Vigny stark von der Pichotschen Übersetzung abhängig ist. „Comme le prouve incontestablement la confrontation de certains passages imités ou même paraphrasés par Vigny, c'est de cette traduction que le poète français se servit, dès lors comme presque

toujours, faute d'avoir, surtout à cette époque, une connaissance suffisante de la langue anglaise pour ne recourir qu'au seul texte de Byron" [14]). Neben der Pichotschen Übersetzung benutzt er vermutlich auch die von Chastopalli, aus der er, wie Estève berichtet, das Bild Byrons ausschneidet, um es in seinem Arbeitszimmer in Maine-Giraud aufzuhängen.

Schon 1820 kennt Vigny die meisten Werke Byrons, denn in demselben Jahre veröffentlicht er im „Conservateur Littéraire" einen Artikel über Byron unter der Überschrift: „Oeuvres complètes de Lord Biron (sic!), premier article" [15]). In dieser Abhandlung, die den Leser über den Charakter und die Werke des Dichters orientieren soll, zeigt sich, trotz mancher übernommener Urteile von Zeitgenossen, schon eine persönliche Note. Betonen möchte ich, daß Vigny besonders die Gedichte interpretiert, die in irgend einer Form in seinen späteren Gedichten nachklingen, unter anderen: „Le Giaour", „La Fiancée d'Abydos", „Parisina", „Childe Harold". In der Ablehnung des „Don Juan" und „Beppo" zeigt sich etwas für Vignys Wesensart Bezeichnendes, die Abwehr der zynischen, Religion und Moral beschimpfenden Art Byrons. Eins aber verbindet sie beide von Anfang an: der Pessimismus. „Byron jette une telle défaveur sur la vie présente et tant de doutes sur la vie future, que l'on partage le désespoir qui semble avoir inspiré le poète" [16]).

Wenn Vigny in diesem Artikel neben der Charakterzeichnung des Dichters schon zu einer literarischen Besprechung seiner Werke kommt, wie viel mehr hätten wir an persönlicher Stellungnahme aus dem angekündigten folgenden Aufsatze schließen können!

Die Erstlingsgedichte Vignys, die in diese Zeit intensivster Beschäftigung mit Byron fallen, tragen deutlich den Stempel seines englischen Vorbildes, wie ich später ausführlich darlegen werde.

Der Tod Byrons 1824 findet in Frankreich einen starken Widerhall. Die Zeitschriften dieses Jahres, besonders die „Muse française", zeugen davon. Während Victor Hugo den Tod Lord Byrons „en quelque sorte comme une calamité domestique" empfindet und ihn „un de ces malheurs qui touchent de près" [17]) bezeichnet, spricht Vigny in seinem „Fragment d'un poème qui va être publié" (es ist nie erschienen) von der göttlichen Flamme des Dichters:

„Qui, prenant dans ton cœur un essor trop puissant,
A dévoré ton corps et brûlé tout ton sang."

Er beneidet ihn fast in folgenden Stanzen:

„Car tu meurs à cet âge où le cœur, jeune encore,
De ses illusions conserve le trésor" [18]).

Baldensperger veröffentlicht in seinen „Notes et Eclaircissements" zu den Gedichten Vignys noch einige Gedichtzeilen, die die Muse

---

[14]) Emile Lauvrière: A. de Vigny. Sa Vie et son Oeuvre. S. 69 Anm.
[15]) Conservateur Littéraire Bd. III. S. 212 ff.
[16]) a. a. O. Bd. III. S. 214.
[17]) Muse française 1823/24 Bd. II. S. 298.
[18]) a. a. O. S. 292/93.

française nicht bringt, die vielleicht den Schluß des Trauergesangs in dem Manuskript des Dichters bildeten:

„Discours à l'Europe sur la Mort de
Lord Byron.

Quand la mort a touché les grandes destinées,
Un jour plus beau se lève et luit sur leurs années,
Tout ce qui d'un grand homme ici nous est resté
S'épure au feu sacré de l'immortalité,
Comme si les rayons de la vie éternelle
Eclairaient sa mémoire en descendant sur elle . . ."

Wenn sich auch in den späteren Jahren Byrons Einfluß abschwächt, so hört er doch nie ganz auf. Ein „Brief über das Theater" vom Juni 1831 zeigt, wie gegenwärtig unserm Dichter Byrons „Giaour" ist [19]).

Während seines Aufenthalts in England übersetzt Vigny, allerdings sehr frei, Byrons Gedicht: „So, we'll go no more a roving". Sein Tagebuch bringt es S. 298 unter der Überschrift: „Un Billet de Byron". In einer schlaflosen Nacht überträgt er im Januar 1850 „les beaux vers", in denen Childe Harold das untergehende Griechenland mit einer Jungfrau vergleicht, die bis zu ihrem Tod ihren Reiz nicht verliert.

Scott.

Schon 1823 und noch deutlicher in den folgenden Jahren sind in Vignys Tagebuch und in seinen Werken die Fäden zu erkennen, die sich von ihm zu Scott spannen. Scott gehört in den Jahren von 1820—1830 zu den gefeiertsten englischen Dichtern in Frankreich. Seine Waverley-Romane werden von einem begeisterten Leserkreis „verschlungen". In der Presse beschäftigt man sich eingehend mit ihm; Victor Hugo zieht im „Conservateur Littéraire" einen Vergleich zwischen Scott und Lesage. Andere nennen ihn in den folgenden Jahren „le grand étranger" oder „le grand Ecossais". In Hugos „Han d'Islande" sieht Vigny bewußt eine Nachahmung Scottscher Romane; wir schließen das aus einem Brief vom Februar 1823 [20]): „Vous avez posé en France les fondements de Walter Scott. Votre beau livre sera pour nous comme le pont de lui à nous et le passage de ses couleurs à celles de France." Was die französische Dichtung von dem berühmten Schotten lernen kann, ist Vigny jetzt schon klar: die starke Betonung der Lokalfarbe. Baldensperger vermutet, daß Vigny schon 1823 den Plan faßt zum „franciser le roman historique à la Walter Scott" [21]) und jetzt schon „Cinq-Mars" konzipiert. Das ist möglich, da Vigny selbst von diesem Werk sagt: „Il n'y a pas de livre que j'aie plus longtemps et plus sérieusement médité" [22]).

---

[19]) Correspondance Baldensperger S. 278.
[20]) a. a. O. S. 34.
[21]) a. a. O. Anm. S. 35.
[22]) Journal S. 238.

Welchen großen Anteil er an jedem neuerscheinenden Scottschen Roman nimmt, sieht man aus der Stellungnahme zu einem Aufsatz über „Quentin Durward", den Victor Hugo im Juni 1823 veröffentlicht. Beide Dichter kritisieren die Scottsche Darstellung dieses Zeitabschnittes französischer Geschichte. „Je vous remercie", schreibt Vigny im August 1823 an Victor Hugo, „d'avoir grondé Walter Scott. Je lui en veux mortellement de déflorer ainsi notre histoire pour habiller de ses nobles traits ses paysans d'Ecosse" [23]).

Daß Vigny Scott im Originaltext, wenigstens stellenweise, liest, nehme ich mit Maigron an, der den Roman der Romantiker in seinem Buche „Le Roman Historique à l'Epoque Romantique" eingehend studiert hat. Seine Bemerkung: „Vigny parlait couramment la langue de Walter Scott" [24]) gilt noch nicht in vollem Umfange für die Zeit um 1826. Wenn auch nach Maigron Alfred de Vigny „était le seul à peu près en état, avec Stendhal, d'être vivement choqué des outrageuses faiblesses de ces traductions que le public français s'acharne néanmoins à dévorer" [25]), so wird er doch neben dem Original die damals bekannteste und beste Übersetzung, die von Defauconpret, in der Hand gehabt haben.

Im Jahre 1826 erscheint Vignys „Cinq-Mars". Der Verfasser empfindet die schuldige Dankespflicht gegen Scott und übergibt ihm in einer Zusammenkunft persönlich seinen Roman. Welche Freude mag Vigny bei der Hoffnung auf eine persönliche Bekanntschaft mit dem berühmten Schotten erfüllt haben, mit welcher Bereitschaft wird er den Vorschlag des Colonel Hamilton Bunbury — es handelt sich um den Onkel seiner Frau — angenommen haben! Am 6. November 1826 morgens 11 Uhr findet diese Begegnung im Hotel Windsor, Rue de Rivoli, in Paris statt. Vignys Tagebuch gibt den Eindruck wieder, den der „illustre vieillard, affectueux et modeste, presque timide" [26]) auf ihn macht. Ich möchte nur einiges herausheben. Er beschreibt genau seine Gesichtszüge und findet „sur le visage une âme" [27]). So liest er aus seinen kleinen, blauen, müden Augen „une sensibilité profonde". Sein Mund ist „un peu tombante aux coins". Er hält das für den Ausdruck „d'une douleur récente; cependant, je la crois habituellement mélancolique" [28]). Vigny ist glücklich über das Entgegenkommen Scotts: „Il m'a serré affectueusement la main" [29]). Das einzige Hindernis bilden die mangelnden Sprachkenntnisse. Vigny kann also um diese Zeit noch nicht geläufig Englisch gesprochen haben. Er empfindet es peinlich, daß Mr. Bunbury als Dolmetscher zwischen ihnen steht: „J'ai senti dès lors un mur" [30]).

Die Bitte Vignys um eine Kritik von „Cinq-Mars" schlägt Scott ab .„Ne comptez pas sur moi pour critiquer, mais je sens, je sens" [31]).

[23]) Correspondance Baldensperger S. 39.
[24]) Maigron: Le Roman Historique. S. 133.
[25]) a. a. O. S. 209.
[26]) Correspondance Baldensperger 7. Nov. 1826. S. 113.
[27]) Journal d'un Poète 1882. S. 34.
[28]) a. a. O. S. 35.
[29]) a. a. O. S. 36.
[30]) a. a. O. S. 36.
[31]) a. a. O. S. 36.

Der Graf Pierre de Meyendorf überbringt Vigny 1829 Scotts Grüße und die ersehnte Anerkennung. „Il (= M. de Meyendorf) a vu Walter Scott à Edinbourg. Walter Scott l'a prié de me voir et de me dire qu'il ne lisait d'autre livre français que le Cinq-Mars“ [32]).

Shakespeare.

Wir haben oben erwähnt, wie früh Vignys Aufmerksamkeit durch Bruguière auf Shakespeare gelenkt wird. „Dès 1823“, konstatiert Baldensperger [33]), „Shakespeare semble offrir à Vigny et à son impatience de nouveauté une admirable juxtaposition de moyens expressifs, une synthèse de styles capable de traduire sur les planches la vie tout entière, son lyrisme, sa prose, ses bassesses“. Im Januar 1824 nennt Vigny den großen Briten in der „Muse française“: „le plus grand créateur des poètes tragiques“ und charakterisiert ihn weiter: „Il aimait sur toutes choses la vérité, ainsi que font d'ordinaire tous les hommes du génie, tout ceux qui voient“ [34]). Aus drei verschiedenen Quellen wissen wir, mit welcher inneren Anteilnahme er den einzelnen englischen Aufführungen der bekanntesten Shakespearestücke in den Jahren 1827 und 1828 folgt. Am 17. Mai 1828 teilt er seinem Freunde Guillaume Pauthier mit: „Devant Shakespeare, Othello et Kean, j'ai entendu bourdonner à mes oreilles le vulgaire le plus profane que jamais l'ignorance parisienne ait déchaîné dans une salle de spectacle. C'en était assez pour me faire rougir d'écrire pour de tels Gaulois“ [35]). Mit seinem Freunde Antoni Deschamps wohnt Vigny der Aufführung des „King Lear“ bei. Wie stark beide beeindruckt sind, berichtet später ein Brief von Deschamps an Alfred de Vigny:

„Et nous deux à l'aspect de si grandes douleurs,
Dans le vaste Odéon nous étions tout en pleurs.
Et nous disions après, l'âme encore enivrée,
Nous ne reverrons plus une telle soirée“ [36]).

Aus einem Brief, den Vigny im Januar 1839 aus London an den Grafen d'Orsay richtet, geht hervor, daß Vigny im April, Mai und Juli 1828 bei den Aufführungen des Othello in der Hauptrolle mit Macready zugegen gewesen ist.

Der Boden wird so für eigene Shakespeareübersetzungen vorbereitet. Vigny beginnt 1827 mit ihnen. Er folgt der Aufforderung seines Freundes Antoni Deschamps, mit ihm zusammen „Romeo and Juliet“ ins Französische zu übertragen; er selbst übernimmt die Bearbeitung der beiden letzten Akte. Die gemeinsame Arbeit wird am 15. April 1828 vom Prüfungsausschuß der Comédie Française angenommen. „Elle fut reçue avec ravissement par tous les acteurs célè-

---

[32]) Correspondance Baldensperger S. 180.
[33]) Théâtre I. Notes et Eclaircissements S. 280.
[34]) cit. bei F. Baldensperger: Alfred de Vigny. Contribution à sa Biographie Intellectuelle. S. 42.
[35]) Correspondance Baldensperger S. 153/4.
[36]) cit. bei L. Séché: Le Cénacle de Joseph Delorme. Bd. I. S. 187.

bres de ce temps-là“ [37]). Trotzdem gelangt die Übersetzung nicht zur Aufführung . Es gilt hier nicht zu entscheiden, wem von den beiden Übersetzern die Schuld zuzuschreiben ist; uns interessiert in diesem Zusammenhang nur die Tatsache als solche.

Der Bearbeitung von „Roméo et Juliette“ folgt bald Vignys bedeutsamste und erfolgreichste Übersetzung, der Othello: „Le More de Venise“. Der Leiter der Comédie Française, der Baron Taylor, regt ihn dazu an. Zwei Daten, die im Manuskript vermerkt sind, geben uns Anhaltspunkte für die Entstehung: „8 bre 1828“ Acte IV; „18 juin 1829“ Acte V Szene XVI.

Vigny benutzt die erste Folioausgabe von 1623, die ihm M. Robert geliehen hatte; so kann er seiner Arbeit einen sicheren Text zugrunde legen. Gelegentlich übersetzt er auch nach späteren Quartoausgaben; das geht hervor aus der Wiedergabe von Stellen, die sich nicht in der 1. Folioausgabe von 1623 finden. Im Juli 1829 wird die Übersetzung einstimmig vom Prüfungsausschuß der Comédie Française angenommen. Ein Brief des Direktors der Bühne M. Albertin an den Baron Taylor bezeugt die Schwierigkeiten, die bei den Proben vor der Erstaufführung entstehen. Sie ergeben sich aus der Interpretation gewisser Rollen, besonders des Jago. Der englische Schauspieler Young unterstützt Vigny mit Ratschlägen. Der Dichter ist bei vielen Proben zugegen: „C'est ainsi que j'ai pu transmettre à Mlle Mars et à ceux qui ont créé ce rôle du More aux Français mes idées, mes intentions et les traditions de Shakespeare conservées en Angleterre“ [38]).

Am 23. Mai 1828 hatte Vigny den „Kaufmann von Venedig“ mit dem Hauptdarsteller Kean gesehen [39]). Das ist eine Anregung für eine weitere Shakespeareadaptation „Le Marchand de Venise“, der aber wie „Roméo et Juliette“ nicht zur Aufführung gelangt. Die Begründung erfahren wir von Vigny selbst: „Des obstacles de censure et de rivalités entre deux théâtres retardèrent cette représentation“ [40]). Noch einen andern Grund sieht Baldensperger in dem Mißerfolg eines „Shylock“ von Dulac und Amboise im April 1830.

Shakespeare fesselt Vigny weiter. „Il est certain“, sagt Léon Séché, „que de 1829 à 1835, de la représentation d'Othello à celle de Chatterton, Alfred de Vigny ne vécut que pour Shakespeare“ [41]). Immer mehr versucht er, in den Geist des großen Briten einzudringen. In „La Maréchale d'Ancre“ finden wir deutlich Spuren Shakespeareschen Einflusses. In „La Canne de Jonc“ empfiehlt Collingwood seinen Töchtern die Lektüre Shakespeares „as often as they please“ [42]). Dem Gefangenen Renaud leiht er die Werke Shakespeares. Das Drama „Chatterton“ zeigt in vielen Einzelheiten den eifrigen Shakespeareschüler . „Il ne suffit pas d'entendre l'anglais pour comprendre ce

[37]) Brief an Philippe Busoni 5. Jan. 1849 cit. bei Léon Séché: Alfred de Vigny S. 76.
[38]) cit. bei E. Sakellaridès: Vigny auteur dramatique S. 215.
[39]) Baldensperger. Notes et Éclaircissements S. 283.
[40]) Théâtre I. Avant-Propos S. VIII.
[41]) Alfred de Vigny Bd. II S. 63.
[42]) Servitude et Grandeur Militaires S. 208.

grand homme; il faut entendre le Shakespeare qui est une langue aussi; le cœur de Shakespeare est une langue à part“ [43]).

Wie gut er Shakespeare im Gedächtsnis hat, zeigt ein Citat aus dem „Hamlet“ II, 2 in einem Brief an die Vicomtesse Du Plessis, der vom 7. Oktober 1849 datiert ist:

„Doubt thou the stars are fire,
Doubt thou the sun doth move,
Doubt truth to be a liar,
But never doubt I love“ [44]).

Die Übersetzungen arbeitet Vigny im Lauf der folgenden Jahre stellenweise um; er verbessert sie und macht Zusätze: „J'aurai quelques scènes en vers à ajouter au More de Venise“, schreibt er im November 1851 an den Herausgeber Charpentier. „Elles sont prêtes à imprimer et rendront cette traduction complète“ [45]).

Im Juli 1856 arbeitet Vigny wieder an seinem „Roméo“. Noch in den letzten Lebensjahren beschäftigt er sich mit Shakespeare. Die letzten Bücher, die er liest, sind Goethes „Wahlverwandtschaften“ und die historischen Dramen Shakespeares“ [46]).

Milton.

Das dritte und vierte Jahrzehnt bringt die Berührung mit der Welt Miltons. Milton hat in Frankreich zahlreiche Anhänger.

1639 weilte er auf einer Durchreise nach Italien einige Tage in Paris. Schon im 18. Jahrhundert wird sein „Paradise Lost“ ins Französische übersetzt. Voltaire bewundert ihn, ohne ihn aber recht zu verstehen. Erst Chateaubriand bringt den Franzosen Miltons Poesie nahe. Sein „Génie du Christianisme“ offenbart durch viele Citate und Besprechungen den Zeitgenossen die Größe Miltons. Seine Begeisterung kennt keine Grenzen; selbst da, wo er Mängel entdeckt, sucht er sie zu rechtfertigen.

Vigny ist, wie alle Romantiker, ein eifriger Leser des „Génie du Christianisme“. Er findet durch Chateaubriand den Weg zu Milton. Von 1823 an ist der Einfluß Miltons auf den Dichter der „Eloa“ deutlich zu spüren. 1826 läßt der Dichter des „Cinq-Mars“ Milton in seinem Roman auftreten. Unter den historischen und pseudohistorischen Quellen nennt Vigny „Toland, Life of Milton, London, 1693“. 1832 wird Milton in „Stello“ als „fantôme mélancolique“ eingeführt: „Milton aveugle, jetant à un libraire son Paradis perdu pour dix livres sterling“ [47]). Chateaubriands vollständige Übersetzung des „Verlorenen Paradieses“ im Jahre 1836 mag den Blick unseres Dichters von neuem auf Milton gelenkt und ihn bei seinem Besuch in England 1839 zu einem eingehenderen Studium der Gesamtwerke Miltons angeregt haben. Vignys Gedicht „La Colère de Samson“ zeigt eine geistige Verwandtschaft mit Miltons Drama „Samson Agonistes“.

[43]) Journal d'un Poète 1838 S. 132.
[44]) Correspondance E. Sakellaridès S. 170.
[45]) a. a. O. S. 220.
[46]) Anatole France: Alfred de Vigny S. 197.
[47]) Stello S. 249.

Thomas Moore.

Quellenuntersuchungen haben auf eine Beeinflussung Vignys durch Thomas Moore hingewiesen. Der irische Dichter weilt in den Jahren 1819—1822 häufig in Frankreich. In Saint-Cloud und Bellevue hat er in den Jahren 1821/22 das Gedicht „The Loves of the Angels" verfaßt [48]). Auf eine persönliche Bekanntschaft Vignys mit Moore können wir nicht schließen, da in seinen Briefen und Tagebüchern solche Angaben fehlen. Vermutlich hat der Dichter der „Eloa" Moore zunächst durch Bruguières Übersetzungen und Abhandlungen [49]) kennen gelernt. „La Péri venant du soleil" wird schon in dem Gedicht „Héléna" erwähnt. Es ist ferner wahrscheinlich, daß er Mme Bellocs Übersetzungen von Moores Gedichten in der Hand gehabt hat, da Luise Belloc zu dem Bekanntenkreise der Sophie und Delphine Gay gehört, die mit Vigny befreundet sind. Allen B. Thomas weist in seiner Doktorthese auf die Tatsache hin, daß Vigny im „Cénacle de la Muse française" mit Mme Tastu und Mme Desbordes-Valmore, „ces admiratrices à outrance de Moore", zusammengetroffen sei.

Meine Untersuchung wird zeigen, daß der Dichter der „Eloa" einzelnes aus „The Loves of the Angels" entlehnt.

Daß Vigny auch die „Irish Melodies" von Moore kennt, beweisen die 1827 in Dieppe entstandenen Stanzen „Le Pont", die nach Baldensperger [50]) in der irländischen Melodie „I saw from the beach" ihren Ausgangspunkt haben. In der Barcarole „Viens sur la mer, jeune fille", die 1831 in der „Revue des Deux Mondes" [51]) veröffentlicht wird, kann man mehr eine Nachahmung als eine Anlehnung an Moores:

„Come o'er the sea,
Maiden with me."

sehen.

Ossian.

In den Jahren, in denen Vigny ein eifriger Leser englischer Literatur ist, beschäftigt er sich auch mit Macphersons Ossian. Auch hier wird die französische Übersetzung eine größere Rolle gespielt haben als das Original. Estève weist in seinen Anmerkungen zu den Gedichten auf die Übersetzung Letourneurs hin. Seine Ansicht wird durch Citoleux gestützt: „Il lisait les poèmes galliques moins dans le texte anglais que dans la traduction française de Letourneur" [52]). Baour-Lormian gehört zu Vignys Bekanntenkreis, daher liegt wohl nahe anzunehmen, daß dieser seine Übersetzung des Ossian auch kennt und benutzt.

„La Neige", „Héléna", „Le Trappiste", „Eloa", „Le Déluge", „Le Cor" zeigen bisweilen typisch Ossiansche Stimmung, bringen aus Ossian entlehnte Ausdrücke, zeichnen die Landschaft wie der gälische Barde.

---

[48]) Eugène Asse: Alfred de Vigny, S. 405.
[49]) Lycée Français Bd. III 1820 S. 319—329, S. 363—368, S. 409—420.
[50]) Poèmes. Notes et Eclaircissements S. 347.
[51]) Bd. III S. 92.
[52]) Feuilles d'Histoire Bd. 11. 1914. S. 177.

Ein Brief an Victor Hugo vom 16. Januar 1825 enthält die Notiz: „Je suis entouré de familles anglaises, je passe en cheval dans les montagnes avec ces figures blondes d'Ossian".

In „Stello" wird Rowley (= Pseudonym für Chatterton) mit Ossian verglichen: „Il a chanté comme Ossian" [53]). In „La Veillée de Vincennes" läßt Vigny den Adjutanten mit seiner Tochter singen „un de ces chœurs écossais, une des anciennes mélodies des Bardes"[54]).

Young.

Noch andere englische Vorromantiker befruchten Vignys empfänglichen Geist: Young, Chatterton und Lewis.

Wann Vigny Youngs „Night Thoughts" kennen lernt, wissen wir nicht. 1769 lag die Übersetzung der „Nuits" von Letourneur vor. Vigny hat sie vermutlich gekannt, da er auch dessen Ossianübersetzung benutzt. Der „youngisme" ist in Frankreich dem „byronisme" vorangegangen und hat ihm die Wege gebahnt. Einen sicheren Beweis der Beschäftigung mit Young gibt uns Vignys Brief an Sainte-Beuve vom 3. April 1829. Mit dem Dank für den übersandten Joseph Delorme charakterisiert er das Werk in Ausdrücken, die auf die Younglektüre deuten.

Chatterton.

Neben Young steht Chatterton, „the marvellous boy". Vigny führt ihn in „Stello" und in seinem Drama „Chatterton" ein. Wie weit er ihn historisch genau zeichnet, wie weit er ihn nur als Symbol für seine Idee braucht, werden wir später sehen. Dieser Überblick soll uns nur zeigen, wann er Vignys Aufmerksamkeit erregt und aus welchen Quellen Vigny schöpft.

Die Chattertonlegende hatte sich in Frankreich schon früh verbreitet. Baldensperger betont [55]), daß Charles Nodier, der 1809—1811 Sekretär bei Sir Herbert Croft, dem ersten Verteidiger des Chatterton war, für den englischen Dichter neues Interesse weckte. Vigny hat für seinen Chatterton den Text und das Glossar der „Works of the English Poets" von Chalmers Bd. XV benutzt.

Aus einem Brief an Callet und Javelin Pagnon, die 1839 eine Chattertonausgabe veröffentlichen, geht hervor, daß Vigny einen Teil der Werke Chattertons „pour soi seul" übersetzt hat [56]). Marc Citoleux [57]) stellt diese Übersetzung in Frage; er hält aber die erneute Lektüre der Werke Chattertons um diese Zeit für wahrscheinlich, allein schon um den Vorwürfen hinsichtlich der Umgestaltung des wahren Chatterton zu begegnen.

Chatterton fesselt den Stellodichter noch in den späteren Jahren. Eine Tagebuchnotiz vom Februar 1854 offenbart das: „Il faut que

---

[53]) Stello S. 59.
[54]) Servitude et Grandeur Militaires S. 91.
[55]) Théâtre II. Notes et Eclaircissements S. 419.
[56]) Correspondance E. Sakellaridès S. 82.
[57]) Feuilles d'Histoire Bd. 11. S. 90.

l'homme de pensée s'élève d'un degré au-dessus de la pitié qu'il a de lui-même en abrégeant sa vie comme Gilbert ou Chatterton".

1857 bemerkt er in seinem „Journal", daß Chatterton in London höchstwahrscheinlich in der Brooke Street Nr. 39 gewohnt hat. „Le jeune poète y habitait la mansarde unique ayant vue sur la rue."

Lewis.

Alfred de Vigny, der sich selbst der „instabilité" in seinem Geschmack und Plänen bezichtigt, hat höchstwahrscheinlich auch in den 20er Jahren den Schauerroman „The Monk" von Matthew Gregory Lewis gelesen. Anklänge daran finden sich in „Eloa" und in „Cinq-Mars".

Shelley und Wordsworth.

Gering, aber deutlich spürbar ist der Einfluß, der von Shelley und Wordsworth auf Vigny ausgeübt wird. Wir können die Daten dieser Einwirkung nicht genau festlegen. Baldensperger weist auf die Anklänge zwischen „La Maison du Berger" und „Prometheus Unbound" hin[58]). „Il serait plus indiqué, étant donné l'intérêt porté par Vigny à Shelley de rappeler certains passages du Prométhée déchaîné". Der Anregung Baldenspergers folgend, weist Gilbert Chinard 1922 „d'autres rapprochements" zwischen „La Maison du Berger" und Shelleys Werken nach. Wir kommen darauf zurück.

Ebenso schwer datierbar ist die Beziehung von Wordsworth zu Vigny. Sie wird von manchen Quellenforschern in Frage gestellt. Citoleux spricht sich für sie aus. Er sieht sie deutlich in dem Sonett „La Trinité humaine" vom 9. Mai 1838[59]). Verwandte Gedanken finden sich vor und nach dieser Zeit in Vignys Werken.

Sterne, Richardson, Pope, Addison, Dryden, Spenser, Gibbon, Macaulay.

Der vorausgehende Überblick hat uns gezeigt, daß die englischen Romantiker eine wichtige Rolle in dem dichterischen Schaffen Vignys gespielt haben. Shakespeare und Milton stehen gleichbedeutend neben ihnen. Die englischen Anregungen hören nicht auf. Weitere Quellenforschungen führen uns z. T. in die Zeit vor der Romantik, z. T. in die nachromantische Periode.

Richardson.

Wie seine Zeitgenossen liest Vigny die Romane von Richardson. Verschiedene Stellen in seinen Werken deuten darauf hin. Die erste Angabe finden wir in den „Réflexions sur la Vérité dans l'Art". Er erwähnt hier Lovelace und Clarissa. Anspielungen auf Richardson finden sich in den Werken der Jahre 1832—1835. Kitty Bell ist eine Heldin à la Richardson. In seinem Tagebuch nennt der Dichter

[58]) Poèmes. Notes et Eclaircissements, S. 375/6.
[59]) Feuilles d'Histoire. Bd. 11. S. 87.

Clarissa Harlowe „un ouvrage de stratégie en quelque sorte. Vingt-quatre volumes employés à décrire le siège d'un cœur et sa prise. C'est digne de Vauban“ [60]).

Sterne.

Um dieselbe Zeit muß sich Vigny auch mit Sterne beschäftigt haben. „Stello“ und „Servitude et Grandeur Militaires“ weisen auf die Lektüre der Werke Sternes, besonders des „Tristam Shandy“ hin. Der Einfluß Sternes wird schon 1835 von Sainte-Beuve angedeutet [61]). Dupuy bekräftigt später diese Feststellung von Sainte-Beuve. „Comment ne pas penser à Sterne en lisant les trois nouvelles de Stello. Avant d'écrire cet ouvrage, Vigny avait bien feuilleté, on peut le croire, la Vie et les Opinions de Tristam Shandy, Gentleman“ [62]).

Pope.

Ich habe davon gesprochen, daß Vigny in seiner Jugend Homer ins Englische übersetzt und Popes Übersetzung der Ilias und Odyssee zum Vergleich heranzieht. Eine Tagebuchstelle [63]) zeigt, daß Vigny sich des doppelten Wertes dieser Arbeit wohl bewußt ist: „ce travail qui m'enseignait deux langues, avec le sentiment de la muse épique, dont la lyre résonnait deux fois à mes oreilles“. Vermutlich ist Vigny durch Byron von neuem zu Pope gekommen. In der 1821 gegründeten Société des Bonnes Lettres lesen Vigny und seine Freunde Pope auf Byrons Empfehlung.

Die Bedeutung Popes für unseren Dichter liegt darin, daß er in ihm das Interesse für die epische Form weckt.

Addison, Dryden und Spenser.

Addison, Dryden und Spenser bedeuten nur wenig in dem dichterischen Schaffen Vignys. Daß er ihr Leben und ihre Werke kennt, finden wir in zerstreuten Bemerkungen.

Unter den Entwürfen zu seinem Werk „Servitude et Grandeur Militaires“ ist im Januar 1834 unter der Überschrift: „De la religion de l'honneur“ zu lesen „Adisson (sic) a dit: „le véritable honneur produit des effets semblables à ceux de la religion“ “ [64]).

Dryden wird wie Spenser unter den Dichtern genannt, denen trotz der Anerkennung der materielle Lohn versagt bleibt: „Dryden à soixante-dix ans mourant de misère et cherchant dans l'astrologie une vaine consolation aux injustices humaines“. — „Spenser errant à pied à travers l'Irlande, moins pauvre et moins désolé que lui, et mourant avec sa ‚Reine des fées‘ dans sa tête, Rosalinda dans son cœur, et pas un morceau de pain sur les lèvres“ [65]).

[60]) Journal d'un Poète. 1833. S. 72.
[61]) Portraits Contemporains. 1882. Bd. II. S. 63.
[62]) Ernest Dupuy: Alfred de Vigny. La Vie et l'Oeuvre. S. 159.
[63]) Journal d'un Poète. S. 230.
[64]) Servitude et Grandeur Militaires. Notes et Eclaircissements. S. 284.
[65]) Stello S. 249/50.

Gibbon.

Marc Citoleux stellt in dem Artikel „Gibbon et Vigny“ [66]) den Einfluß auf Vignys „Daphné“ fest. Die Bekanntschaft mit Gibbons „Histoire de la Décadence de l'Empire romain“ muß vor 1837, also vor den ersten Entwürfen für „Daphné“, stattgefunden haben, da die Anlage des Werkes sich nicht ohne Gibbon denken läßt. Baldensperger hält die Benutzung des 3.—5. Bandes einer Übersetzung von Guizot, die 1812 erschienen war, für wahrscheinlich, Citoleux dagegen vermutet, daß Vigny die Übersetzung von Leclerc de Septchênes in der Hand gehabt hat, die 18 Bände umfaßt und in den Jahren 1777—1779 in Paris bei Debure und Moutard erschienen war. Daß Vigny das Gibbonsche Werk kennt und durcharbeitet, geht deutlich aus einer Stelle im Tagebuch hervor. Am 27. April 1849 schreibt er von seinem Landhaus Maine-Giraud an M. Castaigne, den Bibliothekar der Stadt Angoulême: „J'ai à Paris une traduction de l'Histoire du Bas-Empire de Gibbon que je voudrais retrouver ici. Elle est en vingt volumes environ“ [67]). Nach wiederholter Lektüre von Gibbons Werk hat Vigny den Plan und die Ausführung der „Daphné“, wie wir mit Citoleux annehmen müssen, häufig geändert.

Macaulay.

Wenn Gibbons Einfluß sich in den Grundgedanken der „Daphné“ widerspiegelt, so mag Macaulay ihn zu dem Leitmotiv in „La Mort du Loup“ geführt haben. M. Aurélien Digeon hat diese sehr seltsame Beziehung zwischen den 1842 erscheinenden „Lays of Ancient Rome“ von Macaulay und dem Vignyschen Gedicht von 1843 festgestellt. Citoleux unterstützt diese Hypothese Digeons, während Estève in seiner kritischen Ausgabe der „Destinées“ Paris 1924 diese Annahme als nicht zwingend zurückweist und mit früheren Kommentatoren die Stelle auf einen Gedanken in „Childe Harold“ zurückführt.

3. Vignys Heirat.

Wenn wir im vorigen Abschnitt versuchten, die Anregungen durch englische Dichter in Vignys Leben zu datieren, so wollen wir in diesem Kapitel zeigen, welche Umstände in seinem Leben die englischen Einwirkungen unterstützen. Von großer Bedeutung ist in dieser Hinsicht Vignys Heirat. Wir müssen sie eingehender behandeln, da sie einen wichtigen Markstein in Vignys Beziehungen zu England und zur englischen Literatur bildet.

In Pau, wo Vigny seit 1824 in Garnison liegt, lernt er mehrere englische Familien kennen. „Je suis entouré de familles anglaises; je passe à cheval dans les montagnes avec ces figures blondes d'Ossian“ teilt er Victor Hugo im Januar 1825 mit [68]). Der Heiratsurkunde ent-

---

[66]) Feuilles d'Histoire Nov. 1913.
[67]) Correspondance E. Sakellaridès. S. 159.
[68]) Correspondance Baldensperger. S. 86.

nehmen wir den Verkehr mit den Familien Mulcaster, Robertson, Rynd, Campbell und Gardener.

Wie sehr er die Engländer mit seinen Dichteraugen sieht, beweist derselbe Brief: „Si vous saviez comme cette nation est poétique! Comme ils placent le génie au-dessus de tout, comme ils trouvent naturel qu'ils marchent de pair avec leur Roi! Je m'étonne tous les jours de ne les avoir pas mieux connus“ [69]).

Unter diesen „figures blondes d'Ossian“ findet er seine Frau, Miss Lydia Bunbury, die ihn durch ihre Schönheit und ihren Liebreiz anzieht. „Ma femme est Indienne, douce et bonne“, schreibt er an Victor Hugo [70]). Sie war in Westindien in Demerary geboren als Tochter eines dreifachen Millionärs, des Sir Hugh-Mill Bunbury, der seine Zustimmung zu ihrer Vereinigung ungern erteilt, da er einen „Poeten und Versemacher“ nicht versteht. Wie wenig Verständnis er seinem Schwiegersohn entgegenbringt, zeigt die oft erzählte Geschichte, daß er, bei Lamartine in Florenz zu Gaste geladen, sich nicht auf den Namen seines Schwiegersohnes besinnen kann und erst durch Nennung einiger französischer Dichter auf diesen Namen gebracht werden kann. Und das ist ein Vertreter der Nation, „qui place le génie au-dessus de tout“!

In Pau findet die Trauung in der protestantischen Kirche am 3. Februar 1825 statt; in Paris segnet auch der katholische Pfarrer das Paar ein. Die Briefe an die Freunde sprechen Vignys Glück aus: „Je suis le plus heureux des hommes“, jubelt er, „j'épouse une femme que j'aime et que j'admire pour ses douces vertus“ [71]). In Paris wohnt Lydia in den ersten Jahren der Ehe den literarischen Zusammenkünften ihres Mannes bei, sie hat ihren „salon“, der Mittwoch ist der „jour fixe“, Vigny lädt die Mitglieder des „troisième Cénacle“ im Namen seiner „jeune et bien jolie femme“ ein [72]). Im August 1826 wird dem jungen Paar die Freude auf ein Kind genommen; Mme de Vigny erholt sich nie ganz von diesem Schlag; im Oktober 1826 ist Lydia „bien malade“ [73]). Vignys Zeit wird sehr von seiner Frau und deren Familie in Anspruch genommen. „Je passe ma vie en Angleterre; je ne suis plus à moi“ [74]). „J'ai reçu toute l'Angleterre“ [75]). Der Verkehr mit englischen Familien (das bedeutet „passer la vie en Angleterre“) vergrößert sich im Sommer 1827 in Dieppe. Durch seinen Schwiegervater und Lydias Onkel lernt Vigny die Familie Holmes und Campbell kennen. Diese Bekanntschaft ist wichtig wegen der literarischen Anregungen, die sie ihm gibt. Die Jahre 1828 und 1829 sehen ihn häufig am Krankenbett seiner „douce et chère malade“ [76]), die „avec une douceur d'ange“ [77]) leidet. Vydia muß sich

---

[69]) Correspondance Baldensperger. S. 86.
[70]) a. a. O. S. 88.
[71]) a. a. O. S. 89/90.
[72]) a. a. O. S. 104.
[73]) a. a. O. S. 110.
[74]) a. a. O. S. 131/2.
[75]) a. a. O. S. 164.
[76]) a. a. O. S. 167.
[77]) a. a. O. S. 95.

ganz von den literarischen Zusammenkünften zurückziehen. Ein zweites Mal wird Vigny in der Hoffnung auf die Vaterschaft getäuscht. Wir können uns keinen liebevolleren Krankenpfleger denken als Vigny. Stundenlang sitzt er an Lydias Bett, liest ihr vor, und die Nacht gilt seiner Arbeit. „Tout est occupé chez moi autour de ma femme malade“ [78]). Im Dezember 1830 beunruhigt er sich um den Gesundheitszustand seiner Lydia; er teilt seinem Schwiegervater seine Befürchtungen mit [79]). Im April 1832 kann er sie nicht allein lassen: „Mme de Vigny est très gravement malade . . . sa faiblesse est extrême et il ne m'est pas possible de partir avec cette inquiétude dans l'âme“ [80]).

Sobald Mme de Vigny einige Zeit gesund ist, vergißt er seine Sorgen und schreibt: „Elle est toujours aussi bien portante et parfaitement bonne et heureuse“ [81]). Seine Mutter freut sich seines Glückes; das geht aus einem Brief an Jean-Hector de la Croix hervor: „Les bonnes nouvelles que vous me donnez de votre jeune famille nous ont fait le plus grand plaisir. Je vois que vous recevez autant de bonheur de madame votre belle-fille que ma mère en a dû à la sienne, et moi qui en connais le prix, je vous en félicite de toute mon âme“ [82]). Auch Lydia schätzt ihre Schwiegermutter. „Lydia se lève et court à elle“, meldet Vignys Tagebuch 1837 bei der Krankheit der Mutter, „avec sa chaleur ordinaire et son cœur de fille dévouée“ [83]).

Häufige Verwandtenbesuche halten die englischen Beziehungen aufrecht. Strittig ist die Frage, ob Vigny diese Verwandten gleich nach seiner Heirat in London kennen lernt. Weder Briefe noch Tagebuch deuten auf eine Englandreise vor dem Jahre 1836; die Meinung der Biographen ist in diesem Punkte geteilt. Da Vignys Briefe uns gerade in den ersten Jahren nach seiner Heirat ziemlich eingehend über seine Reisen orientieren und keine Dokumente über eine stattgefundene Englandreise vorhanden sind, schließe ich mich der Meinung von Ernest Dupuy an, der die erste Englandreise in das Jahr 1836 setzt. Ein Brief an Sainte-Beuve vom 6. Juli 1836 kündigt sie an [84]). Ein anderer an A. Deschamps [85]) aus der Umgebung von London bezeugt diese Reise und gibt uns zugleich seine Beobachtungen wieder: „John Bull est en gaieté . . . Je connais à fond à présent ses sentiments, ses idées et sa vie. Je fais mes provisions de remarques.“ Im August 1836 schreibt er aus West Hill in Surrey an Ed. de la Grange [86]).

Von seiner zweiten Reise nach England haben wir genauere Kenntnis. Der Tod seines Schwiegervaters im November 1839 ver-

---

[78]) Correspondance Baldensperger S. 219.
[79]) a. a. O. S. 235.
[80]) a. a. O. S. 310/11.
[81]) a. a. O. S. 345.
[82]) a. a. O. S. 352.
[83]) Journal S. 118.
[84]) Correspondance E. Sakellaridès S. 70.
[85]) cit. in Mercure de France. 1. Juli 1916.
[86]) Servitude et Grandeur Militaires. Notes et Eclaircissements. S. 289.

anlaßt sie. Nicht von allen Verwandten wird der Miterbe „avec tant de grâce“ [87]) aufgenommen. Die Campbells und die Maunoirs aber (mit Camilla Maunoir verbindet ihn bald eine enge Freundschaft; sie übersetzt auch Gedichte von ihm ins Englische) bringen ihm von Anfang an große Sympathien entgegen.

Die Ordnung der Erbschaftsangelegenheiten hält Vigny mehrere Monate in England fest und bringt ihm viele Aufregungen. Vigny ist stolz, während dreizehn langer Jahre seinen reichen Schwiegervater nicht um Unterstützung gebeten zu haben [88]). Nach dessen Tod hofft er jedoch, durch eine Erbschaft materiell unabhängig zu werden bei der „fortune même brillante à Londres“ [89]) des Mr. Bunbury. Er sieht sich bitter getäuscht.

Die zweite Reise führt ihn über London hinaus in andere Gegenden Englands, so nach Birmingham. „Je partais pour Birmingham“, berichtet er dem Grafen d'Orsay, „me voilà en pleine forge à présent, observant les Cyclopes dans leur antre, et j'en ai déjà les mains noires“ [90]). Einen besonderen Vorteil hat diese zweite Reise für den Dichter; er knüpft wichtige Beziehungen an, schließt Freundschaften, erhält viele Anregungen. Henry Reeve, den er schon 1835 durch Barbier kennen lernt und in London wiedertrifft, führt ihn zu seinen Freunden, wie zu Chorley, macht ihn mit Grote, dem berühmten Historiker und Dichter, bekannt, stellt ihn Hawtrey, dem Leiter des Eton-College, vor. Mrs. Grote, eine Verehrerin Frankreichs, und die geistvolle Lady Blessington empfangen ihn in ihren Salons. Hier trifft er Lady Blessingtons Schwiegersohn, den anregenden Grafen d'Orsay, einen Schulkameraden, wieder, und sie begeistern sich gemeinsam an Byron; hier begegnet er Marryat, hier tritt ihm Bulwer entgegen, der gerade sein Drama „Richelieu“, das durch Vignys „Cinq-Mars“ angeregt wurde, vollendet hat. Den Schauspieler Macready, der ihn durch seine gute Interpretation Shakespearescher Heldenrollen begeistert hatte, bewundert er jetzt im „Tempest“, „King Lear“ und Bulwers „Richelieu“. Vigny verhilft Macready zu einem tieferen Verständnis der Richelieurolle.

In England treibt er von neuem Quellenstudien. Sein „Colère de Samson“ ist aus Shavington datiert; es verrät eine eingehende Beschäftigung mit Miltons „Samson Agonistes“ um diese Zeit. Lady Blessington, eine gute Kennerin und Freundin Lord Byrons, lenkt Vignys Aufmerksamkeit wieder auf Byron. „Et ce pauvre Byron, je le retrouve partout grâce à elle (= Lady Blessington). Que je la remercie d'en parler encore et en vers si mélancoliques! Gore House (= Salon der Lady Blessington) est son Westminster Abbey“ [91]).

Die Beziehungen zu seiner Frau werden durch den Erbschaftsprozeß, den er führen muß, nicht geändert. Er bleibt für seine „chère

---

[87]) cit. bei Emile Lauvrière: Alfred de Vigny. S. 210.
[88]) Journal S. 154.
[89]) Correspondance Baldensperger S. 90.
[90]) Correspondance E. Sakellaridès S. 79.
[91]) a. a. O. S. 80.

et bonne Lydia" derselbe treue Krankenwärter bis zu ihrem Tode. „Je passe mes soirées", schreibt er 1860 an die Vicomtesse du Plessis [92]) „à faire des lectures à ma pauvre bonne Lydia, dont la vue est sérieusement menacée et que je cherche à consoler de la privation des livres anglais qui lui étaient chers". Während er sich 1843 noch erdrückt glaubt von den Ketten, die ihn an Frankreich fesseln: „Tout le monde excepté moi a le droit de voir et d'adorer la nature dans les belles contrées de la terre" [93]), bekennt er 1863 nach ihrem Tode, daß er ihr zuliebe gern „tous les goûts de voyage, tous les désirs de liberté ou de science" [94]) geopfert hat. Ihm ist die stille Freude „de l'avoir sauvée chaque soir, après l'avoir vue en péril presque chaque matin" [95]) ein reicher Lohn für seine Opfer.

Es ist häufig die Frage gestellt worden, welch äußerer und innerer Gewinn für Vigny in der Heirat mit Lydia Bunbury gelegen hat. Halten wir fest: die materiellen Vorteile bleiben aus. Die geistige Gemeinschaft, die er aus dieser Verbindung erhofft, findet er nicht; ein Kind bleibt ihm versagt; die Schönheit seiner Frau schwindet bald dahin. „Elle était", sagt M. Ratisbonne, „hommasse, comme nouée et demi-aveugle, et elle avait autant de peine à se mouvoir qu'à parler" [96]). Alles Enttäuschungen. Und doch liebt er Lydia, seine Briefe zeigen es bis zu ihrem Tode. Was seine Ehe ihm gibt, das liegt mehr in den inneren Werten, die sie in ihm weckt: die Aufopferung am Krankenbett, die Liebe und Geduld für eine ihm geistig nicht ebenbürtige Frau. Das ist der eine Gewinn seiner Ehe. Der andere liegt in den Anregungen, mögen sie vom Freundeskreise ausgehen, mögen sie zu Fortschritten in der englischen Sprache beitragen, mögen sie im Kennenlernen von Land und Leuten bestehen, mögen sie sich auf die verstärkte Beschäftigung mit der englischen Literatur erstrecken. Diesen Gewinn wollen wir besonders hervorheben. Die nächsten Abschnitte werden ihn deutlich sichtbar machen.

4. Vigny und die englische Sprache.

Zunächst soll uns die Frage beschäftigen: Wie weit beherrscht Vigny die englische Sprache? Wie weit dringt er in ihren Geist ein?

Die Ansichten der Biographen gehen in der Frage der Beherrschung stark auseinander. Lassen wir ihn selbst und Zeitgenossen sprechen, um zu einem Urteil zu kommen. Wir ersehen aus seinem Tagebuch und seinen Briefen, daß die erste nennenswerte Beschäftigung mit der englischen Sprache bei seiner Homerübersetzung beginnt. Vigny selbst legt den Wert dieser Arbeit in folgenden Worten fest: „ce travail qui m'enseignait deux langues" [97]).

---

[92]) Correspondance E. Sakellaridès S. 315.
[93]) a. a. O. S. 110.
[94]) a. a. O. S. 369.
[95]) a. a. O. S. 370.
[96]) cit. bei Léon Séché: Alfred de Vigny et son Temps. S. 43.
[97]) Journal d'un Poète. S. 230.

Seine Sprachkenntnisse sind Anfang der 20er Jahre noch so gering, daß er selten die französische Übersetzung englischer Werke entbehren kann. Der Verkehr mit englischen Familien in Pau fördert sicherlich seine Sprachgewandtheit. Seine Frau spricht gebrochen Französisch. Die Umgangssprache zwischen ihnen wird vermutlich Englisch gewesen sein. „Il le (= l'anglais) parlait couramment", behauptet Camille Doucet, „et communément avec sa femme par déférence pour elle et pour qu'elle se trouvât moins dépaysée à Paris" [98]). Vigny selbst bezeugt später, als er von Hervey gefragt wird, wo er das Englische gelernt habe: „de ma femme et de Shakespeare" [99]). Vigny ist aber noch so wenig des Englischen mächtig, daß in der Zusammenkunft mit Scott der Onkel seiner Frau als Dolmetscher dienen muß. Der Verkehr mit der englischen Kolonie in Dieppe bringt 1827 neue Möglichkeiten, sich in der fremden Sprache zu vervollkommnen. Die Vorstellungen englischer Schauspieler in den Jahren 1827/28 führen ihn noch besser in das Verständnis der Sprache ein.

Das tiefere Eindringen in den Geist der Sprache ist ja die Vorbedingung für die Übersetzung von Shakespeares „Romeo", die er 1828 gemeinschaftlich mit E. Deschamps, seinem Jugendfreund, beginnt. Vigny muß um 1828 von seinen Zeitgenossen als Kenner der englischen Sprache angesehen worden sein, da E. Deschamps ihn gerade wegen eigener Unkenntnis von Shakespeares Sprache zu der Arbeit auffordert. Die Übersetzung des Othello zeigt zur Genüge, welche Fortschritte Vigny sprachlich gemacht hat. Seine Bemerkungen in dem Manuskript beweisen, wie sehr er um die Wiedergabe einzelner Stellen ringt, wie er versucht, die Kraft und Schönheit des Originals zu reproduzieren. Wir kommen später darauf zurück.

Daß Vigny aber noch 1832 im Grammatischen und im Schreiben der englischen Sprache große Lücken hat, daß er unsicher in der Wahl der Worte ist, zeigt das Stellomanuskript. Er hat die englischen Stellen in den meisten Fällen später erst in die Lücken eingefügt. Baldensperger weist in den „Notes et Eclaircissements" zu Stello auf die Mängel in der Kenntnis der Grammatik hin. Kitty läßt er sagen: „Do you know read English?" Die Stelle wird geändert in: „Do you know read a English letter?" Chatterton schreibt: „I will only confie to you". Der Mönch Rowley spricht nach Vigny die Sprache des „treizième siècle". Das sehr gebräuchliche Mrs. wird bei ihm zu Mistriss. Durch Unkenntnis wird der Sinn einzelner Wortgruppen völlig geändert: „Clouds of sable" wird übersetzt durch: „nuages de la couleur du sable". Englische Namen finden wir häufig verkehrt geschrieben: Young = Yong, Addison = Adisson, Greenwich = Greenwick.

Die beiden Englandreisen werden ihn sprachlich sehr gefördert haben. Als der Engländer Hervey Vigny im Jahre 1844 kennen lernt,

---

[98]) cit. bei Léon Séché: Alfred de Vigny et son Temps. S. 38.
[99]) a. a. O. S. 62.

stellt er fest: „He spoke English grammatically, but with a strong accent“ [100]). Daß Vigny auch das Klangliche der englischen Sprache interessiert, zeigt ein Brief an die Vicomtesse du Plessis vom Jahre 1848 [101]). Darin heißt es: „J'entends à l'oreille: Fare thee well, and if for ever, for ever then! Ce „for ever“ est plus mélancolique encore dans cette langue que dans la nôtre, je ne sais pourquoi. Elle a des sons vagues comme peuvent être ceux des Esprits dans les nuées“. Das Citat stammt aus Byrons „Domestic Pieces“. Vielleicht hat auch Vigny den Endvers von Canto IV des „Childe Harold“ im Gedächtnis gehabt, der lautet:

„Farewell! a word that must be and hath been —
A sound which makes us linger — yet — farewell. —“

5. Vignys Ansichten über Land und Volk der Engländer.

Durch Briefe und Tagebuch ist belegt, daß Vigny London, dessen Umgebung und Birmingham persönlich kennen lernt. Vor seinem Aufenthalt in London rühmt er in „Stello“ seinen Nebel und Kohlenstaub. „Jamais la vénérable ville de Londres n'avait étalé avec tant de grâce les charmes de ses vapeurs naturelles et artificielles, et n'avait répandu avec autant de générosité les nuages noirâtres de son charbon de terre“ [102]). Aber dies Lob nimmt er zurück, als er die Stadt selbst kennen lernt und bemerkt, wie wenig zuträglich ihm das Klima Englands ist. Er ist „asphyxié par le charbon et importuné du gaz et des bougies qu'on allume à deux heures après midi“, er ist „assez ennuyé du froid malsain qui succède si vite, pour moi, à la chaleur du midi“ [103]). Er vergißt gern „l'odeur du charbon“ in Birmingham, „en lisant le voyage de Lady Blessington“ [104]).

Auf seinen Englandreisen hat Vigny auch das Volk der Engländer eingehend studiert. Er hat augenscheinlich Sympathien für Volk und Land, hofft er doch auf einen Gesandtenposten in London [105]). Das Interesse für Land und Volk offenbart sich deutlich in seinen Werken. Zu beachten ist aber, daß sich Schilderungen englischen Lebens und englischer Typen fast ausschließlich in den Werken vor 1836 finden. Wie und wo hat Vigny sich orientiert? Wir haben oben gezeigt, wie eingehend Alfred de Vigny sich in den 20er Jahren mit der englischen Literatur beschäftigt. Hier tritt ihm Land und Volk in immer wieder neuen Erscheinungsformen entgegen, hier kann er genügend Einblicke in den englischen Volkscharakter gewinnen, be-

---

[100]) Revue des deux Mondes. Jan. 1897.
[101]) Correspondance E. Sakellaridès S. 139.
[102]) Stello XV S. 55.
[103]) Correspondance E. Sakellaridès S. 77.
[104]) a. a. O. S. 79.
[105]) Correspondance Baldensperger. Notes et Eclaircissements. S. 226.

leuchtet doch jeder Dichter wieder neue Züge des englischen Wesens. Es ist auch erwiesen, daß Vigny zur Darstellung einzelner englischer Typen Memoiren, Biographien und Briefe benutzt. So vertieft er sich für die Charakterisierung des Admirals Collingwood in dessen Aufzeichnungen: „A Selection from the public and private Correspondence of Viceadmiral Collingwood, interspersed with Memoirs of his Life", herausgegeben von G. L. Newham Collingwood, Esq. F. R. S. London 1828. Unter Vignys Manuskripten finden sich einzelne Blätter mit Bemerkungen über Collingwoods Lebenslauf, versehen mit genauer Seitenangabe des genannten Buches. Aus den Randbemerkungen zu diesen Notizen geht klar hervor, was Vigny besonders fesselt: „Toujours le père de famille reparaît", „Toujours at sea, en mer. Une station de vingt-trois ans!" [106]). Ausrufezeichen, unterstrichene Worte zeigen, wie eingehend er die Lektüre verarbeitet.

Neben der Lektüre erweitern eigene Erfahrungen Vignys Kenntnis vom englischen Volkscharakter. Wie wir wissen, ist er schon vor seinem Englandaufenthalt viel mit Engländern zusammen gewesen.

Der Einfluß der britischen Kolonie, eines Lebens „passée en Angleterre en plein Paris", wird schon von seinen Zeitgenossen bestätigt. Théodore de Banville erwähnt in seinen Lebenserinnerungen, daß Vigny eine englische Handschrift hat, daß er sich mit englischer Eleganz kleidet [107]). Andere werfen ihm eine gewisse Reserviertheit und kalte Förmlichkeit seit seiner Vermählung vor. Er selbst spricht in einem Brief an die Vicomtesse Du Plessis [108]) von der Gewohnheit des Schweigens „qui s'est accrue encore par un long séjour en Angleterre et par mes rapports avec les Anglais dans leur pays et dans le nôtre". Dieses Schweigen scheint ihm übereinzustimmen mit „la gravité anglaise" [109]), die er in Collingwood verherrlicht.

Vigny vergleicht auch die Art des Briten mit der des Franzosen: „Ce qui manque absolument à la race anglaise, c'est précisément ce qui fait le fond de notre caractère, la gaieté dans l'imagination, le mouvement dans le sentiment" [110]).

Vigny verurteilt durch den Quäker England als Land des Militarismus und durch Chatterton als „terre du dédain", aber er fällt auch positive Urteile. Es ist ihm „le pays sérieux", das Land „du calme progrès", das Land, dessen „gravité convenait à sa retenue habituelle". Collingwood in „La Canne de Jonc" ist „un hommage rendu au pays de ce Wellington" [111]). „La Sauvage" ist nach Sainte-Beuve „l'éloge de la famille anglaise, du confort anglais, de la religion biblique anglicane" [112]). Die etwas förmliche Art Vignys findet Widerhall in der englischen Höflichkeit, die er in einem

---

[106]) Servitude et Grandeur Militaires. Notes et Eclaircissements. S. 281.
[107]) Mes Souvenirs 1882. Kap. IV.
[108]) Correspondance E. Sakellaridès. S. 266.
[109]) Servitude et Grandeur Militaires. S. 207.
[110]) Journal S. 171.
[111]) cit. bei E. Lauvrière: Alfred de Vigny. 1909. S. 210.
[112]) Revue des Deux Mondes 1864. S. 794.

Brief an den Prinzen von Bayern lobend erwähnt: „En Angleterre, ta terre cwassique de l'étiquette, le plus haut placé met sa carte le premier chez l'autre“ [113]). Die Energie der Engländer findet ihre Anerkennung in Vignys Tagebuch: „L'Angleterre a cela de bon qu'on y sent partout la main de l'homme“ [114]). „La vigueur rude dans tout ce pays l'étonne chaque fois qu'on le revoit“ [115]). „Ce qui fait la force et l'unité de cette nation“, verzeichnet sein Tagebuch 1839, „c'est que chaque homme s'y regarde comme un homme politique. Chaque citoyen parle et agit dans le sens de la politique anglaise du moment“ [116]); „Le droit d'aînesse, par une étrange contradiction, se trouve être en Angleterre la source d'égalité“ [117]). Beide Citate weisen auch auf das Interesse hin, das Vigny der englischen Politik entgegenbringt.

Wenn er der politischen Solidarität und der konservativen Art seine Achtung zollt, so übersieht er doch nicht die Fehler, die die englische Verfassung in sich trägt. Er verdenkt es Byron nicht, wenn er England meidet und „cette chambre d'avocats grands seigneurs“ [118]).

Vigny hat eine Vorliebe für die Engländerinnen. In den Einladungen zu den literarischen Zusammenkünften, in denen der „thé anglais“ [119]) eine Rolle spielt, wird häufig die Anwesenheit von „quelques Anglaises jolies“ [120]) erwähnt. „Pour vous décider, je vous promets des petites cousines anglaises“ [121]). 1834 oder 1836 bittet er den Maler Jean Gigoux um das Porträt einer Engländerin: „Je vous amènerai, mon cher, une Anglaise; vous me ferez d'elle un croquis; elle va partir et je voudrais conserver quelque chose d'elle“ [122]). Ein Kompliment für die „figures blondes d'Ossian“ enthält sein Brief an Philippe Busoni vom Jahre 1844 [123]). „Quelques belles dames françaises et anglaises nous apporteront leurs cheveux noirs et blonds qui éclaireront le salon comme des lustres. C'est pour cela sans doute que light signifie: lumieux et aussi blond.“

Vigny zeigt in „Stello“ und „Chatterton“ die Stadt London im 18. Jahrhundert mit ihrem Parlamentarismus, ihrem stolzen Bürgertum, dem Aufblühen der Industrie, den Schuldgefängnissen, der frivolen Moral und dem religiösen Sektenleben. Charakteristisch für das England des 18. Jahrhunderts sind auch die Kaffeehäuser, jene Brennpunkte alles geistigen Lebens, die auch für das wirtschaftliche und

---

[113]) Journal S. 112.
[114]) a. a. O. S. 97.
[115]) Correspondance E. Sakellaridès. S. 78.
[116]) Journal S. 145.
[117]) cit. in Revue d'Histoire Littéraire de la France 1914 S. 9.
[118]) Journal S. 137.
[119]) Correspondance Baldensperger S. 172.
[120]) a. a. O. S. 173.
[121]) Brief an seine Cousine, die Gräfin de Clérembault. Correspondance Baldensperger S. 184.
[122]) cit. bei Paul Lafond: Alfred de Vigny en Béarn. Paris 1897. S. 36 Anm.
[123]) Correspondance E. Sakellaridès. S. 113/14.

soziale Leben Bedeutung hatten. Mit Kühnheit und Offenheit berührt Vigny in seinem Drama das im 18. Jahrhundert sehr aktuelle soziale Problem. In der Stellungnahme gegen die kapitalistische Gesellschaftsordnung steht Vigny unter dem Einfluß des Soziologen Saint-Simon; auch Byrons Haß gegen den philisterhaften Bourgeois mag dabei mitgesprochen haben. Typisch englisch sind Gestalten wie der Bürgermeister Beckford, Lord Talbot, der Quäker.

Nichts verachtet Vigny, der Aristokrat, mehr als den Typ des protzigen self-made man. Er zeichnet ihn in John Bell. Vage Vorstellungen dieses Typs gewinnen wir in „Stello". Hier erscheint er als Master Bell, als Sattler, und „si zélé pour son état, pour la confection et le perfectionnement de ses brides et de ses étriers" [124]). Im Drama wird er in ein bestimmteres Licht gerückt, um den harten Positivismus zu vertreten. Hier ist er ein reicher Großindustrieller, dem ganz Norton mit Fabriken und Häusern gehört, „le baron absolu de sa fabrique féodale" [125]), zuvorkommend gegen Höherstehende, hart bis zur Brutalität gegen seine Arbeiter, der „égoïste par excellence, le juste selon la loi" [126]), mit einem Herzen „d'acier comme ses mécaniques" [127]). Für das zarte Wesen seiner Frau hat der Materialist kein Verständnis; in seinem Benehmen gegen Chatterton ist er verschieden, je nachdem er in ihm einen Mieter oder Höherstehenden vermutet. Bell, der skrupellose Charakter, ist „rouge de visage, gonflé d'ale, de porter et de roastbeef". Für Vigny ist alles Äußere nur Symbol eines Inneren. Seine Helden sind alle „pâle". Bells Wahlspruch ist: Time is money, „Le temps rapporte l'argent" [127]).

Lord Beckford vervollständigt die Zeichnung des self-made man. Er ist der reichgewordene, durch sein Vermögen, nicht durch Eignung an die Spitze Londons berufene Bürgermeister. Es fehlt ihm an Geist und Feingefühl. Nur Reichtum nötigt dem Parvenu Achtung ab; auf den armen Dichter sieht er herab. Den gesunden Menschenverstand und das Urteil schätzt er höher als die Phantasie. „Imagination ou folie, c'est la même chose" [128]). Für einen Dichter kann er unmöglich Verständnis haben. Chattertons Schöpfungen sind für ihn nur „maudits vers" [129]), „c'est bon pour une fois, mais il ne faut pas continuer" [130]). Er hat in seiner Jugend auch galante Verse geschmiedet, die wohl mit denen von Littleton, Swift und Wilkes wetteifern konnten, „mais je ne donnais aux muses que le temps perdu" [131]). Ein guter Engländer „doit être utile au pays" [132]). Er spielt den Protektor, indem er dem Dichter eine Lakaienstelle anbietet.

---

[124]) Stello S. 50.
[125]) Chatterton S. 254.
[126]) a. a. O. S. 251.
[127]) a. a. O. S. 255.
[128]) Chatterton S. 331.
[129]) a. a. O. S. 330.
[130]) a. a. O. S. 329.
[131]) a. a. O. S. 329.
[132]) a. a. O. S. 330.

Es ist von Vignyforschern vermutet worden, daß die Figur des Lord Beckford nach dem Leben gezeichnet ist. Tatsächlich finden wir in ihm einige Charakterzüge von Vignys Schwiegervater wieder, der genügend bekundete, wie wenig Verständnis er dem Dichter entgegenbrachte.

Der Neffe des Bürgermeisters, Lord Talbot und dessen Freunde sind Typen des englischen Stutzertums, das im 18. Jahrhundert blühte. Talbot tritt am meisten hervor. Er ist der gutmütige, oberflächliche Lebemann, der Feind jeder Arbeit, froh, daß alles Ernste und Traurige von ihm fernbleibt. Der Dandy ist „un bon garçon“ [133]), „un bon ami“ [134]), „un joyeux compagnon“ [135]), aber taktlos und indiskret, besonders in seinem Verhalten Kitty Bell gegenüber. Vigny verurteilt den Dandy noch stärker in einem Brief an Barbey d'Aurevilly vom 25. Mai 1862 [136]). Er nennt hier das Stutzertum: „cette froide vanité de l'attitude, ce rôle de princes dédaigneux et des millionnaires blasés“. Für ihn sind diese Leute „des sots qui n'ont ni naissance, ni richesse, ni talent, ni esprit, ni cœur“. Er zieht dem Stutzertum „le maussade cant“ [137]) vor, der wenigstens von fern einer ernsten Idee ähnelt.

Um das doppelte Gesicht Englands im 18. Jahrhundert, den Utilitarismus und das religiöse Sektenleben, zu zeichnen, stellt Vigny in „Chatterton“ neben die Materialisten den edlen Quäker. Schon äußerlich wird er als Anhänger seiner Sekte gekennzeichnet: „grand chapeau rond à larges bords“ [138]). Im Hause Bell hat er das Amt eines Beichtvaters; er genießt das Vertrauen aller, weil er ein feines Verständnis für das Seelenleben anderer hat. Er wagt ein offenes Wort gegen die Brutalität Bells für die unterdrückten Arbeiter. Er ist voll väterlicher Güte für seine Umgebung, die er im geheimen leitet und auf den richtigen Weg bringt, aber „misanthrope, lorsqu'il voit les vices de la société“ [139]).

Auch Collingwood in „La Canne de Jonc“ wird zugunsten der dichterischen Idee nicht historisch genau gezeichnet, obgleich die Aufzeichnungen des Admirals genug Handhabe für eine wirklichkeitstreue Wiedergabe bieten. Aber was Vigny schon in der Vorrede zu „Cinq-Mars“ über die „Vérité dans l'Art“ sagt, was er in „Cinq-Mars“ anwendet, hier wiederholt es sich: das Zurücktreten der empirischen Wahrheit gegen die intelligible. Wie aus einem Guß steht Collingwood da; er ist der Typ des englischen Gentleman. Nicht alle Züge dieses Typs sind benutzt; einige ganz markante genügen, um ihn als Vertreter des Gentleman zu charakterisieren. Da ist vor allem, was Vigny für die Hervorhebung seiner Idee braucht: das starke Zurücktreten persönlicher Interessen, wo es sich um das Vaterland handelt. Diese Selbstaufopferung, wo der Dienst für das Volk es gebietet, macht den Admiral zu der starken Persönlichkeit, die alle,

---

[133]) Chatterton S. 285.
[134]) a. a. O. S. 281.
[135]) a. a. O. S. 245.
[136]) Correspondance E. Sakellaridès S. 349/350.
[137]) a. a. O. S. 349.
[138]) Chatterton S. 244.
[139]) a. a. O. S. 244.

Freund und Feind, in ihren Bann zieht. Er hat sein Leben auf dem Meer verbracht. „Je suis prisonnier de la mer; elle me garde de tous côtés, toujours des flots et des flots“ [140]). Sein Vaterland ist für ihn „un être idéal que je n'ai fait qu'entrevoir, mais que je sers en esclave“. Dieses Los ist nicht ganz leicht, denn es bringt Ketten, „qui sont quelquefois bien lourdes“ [141]). Seine Familie lebt in England, seine beiden Töchter kennen ihn kaum. Sie waren klein und ohne bewußte Erinnerung, als das Vaterland ihn zum Dienst auf das weite Meer rief. Er kennt seine Kinder kaum und doch: „Je les aime avec un cœur ardent et tendre“ [142]). Täglich schreibt er ihnen; durch seine Briefe erzieht er sie gleichsam von fern. Er überwacht ihre Lektüre, ihren Verkehr. Und doch, es sind ja nur Briefe! Aus dem Geständnis des jungen Gefangenen fühlt er die Gleichgültigkeit eines Kindes einem Vater gegenüber, den es kaum kennt. Die innere Ferne zwischen getrennt lebenden Familiengliedern, die Collingwood wohl fürchtet, sie wird ihm durch dies Beispiel aus dem Leben bewußter. Tieftraurig klingt sein: „On n'aime pas un invisible“ [143]). Aber niemand soll ihn schwach sehen; er entfernt sich, als er merkt, daß schmerzliche Gedanken ihn übermannen wollen. Der junge Gefangene kann nur ahnen, was in ihm vorgeht, Zeuge dessen soll er nicht sein. — Ein Gentleman verliert andern gegenüber niemals das innere Gleichgewicht, die Seelenruhe. „Apprenez-moi“, bittet Renaud seinen Protektor, „les pensées par lesquelles vous êtes parvenu à ce calme parfait, à cette égalité d'âme“. Und wir fühlen, daß diese Tugenden einem ganz großen Pflichtgefühl entspringen, das nicht „une dissimulation perpétuelle“ darstellt, sondern „finit par dominer tellement l'esprit qu'il entre dans le caractère et devient un de ses traits principaux“ [144]). Dieses Pflichtgefühl ermöglicht auch den Verzicht auf „des choses qui tiennent plus au cœur que l'on ne voudrait“ [145]). Diese Energie, die nicht alle Weichheit ausschließt, ist ein bezeichnender Charakterzug Collingwoods und nimmt den jungen französischen Offizier immer wieder gefangen. „Je ne pouvais me lasser d'admirer comment à une tristesse si profonde il unissait un courage si agissant“ [146]). Nicht einfach ist die Mission des Admirals. Erleichtert wird „la prison flottante“ durch das Vertrauen, das seine Güte bei seiner Umgebung, besonders bei dem jungen Gefangenen, weckt. Aus Freundschaft für Renauds Vater läßt Collingwood den Gefangenen auf sein eigenes Schiff bringen — er lehrt ihn die englische Sprache, er leiht ihm Shakespeare, er lehrt ihn, welch tiefer Sinn in dem gegebenen Ehrenwort steckt: „il est permis de rompre une chaîne de galérien, mais non une parole d'honneur“ [147]). Collingwood bietet Renaud seinen Beistand, wenn die Versuchung zu fliehen zu groß

---

[140]) La Canne de Jonc. S. 198.
[141]) a. a. O. S. 199.
[142]) a. a. O. S. 202.
[143]) a. a. O. S. 206.
[144]) a. a. O. S. 200.
[145]) a. a. O. S. 200.
[146]) a. a. O. S. 208.
[147]) a. a. O. S. 204/5.

wird. „Venez me trouver quand vous craindrez de succomber et ne vous cachez pas de moi. Je vous sauverai d'une action déshonorable“ [148]).

Der Gentleman zeigt sich auch darin, daß Collingwood die Größe des Feindes anerkennt. Mit gerechten Worten zeichnet er Napoleon, „la grandeur des prévisions de l'Empereur, la promptitude énergique de son exécution, la fermeté de ses ordres, la certitude de son jugement, sa pénétration dans les négociations, sa justesse d'idées dans les conseils, sa grandeur dans les batailles, son calme dans les dangers, sa constance dans la préparation des entreprises, sa fierté dans l'attitude donnée à la France“ [149]).

Das ist das Bild des Gentleman. Hier haben wir alle seine charakteristischen Züge: das Pflichtgefühl gegenüber dem Vaterland, der „autre famille“ [150]), die strenge Bindung an das Ehrenwort, die tatkräftige Art, die Tiefe der Gefühle, die man wohl ahnt, aber nicht zeigt; die Güte, verborgen hinter einer gewissen Reserviertheit; die Höflichkeit, die unerschütterliche Ruhe in Worten und Haltung. Vigny zeichnet die Gestalt des Gentleman mit so großer Liebe, weil sie ihm sympathisch und zugleich vertraut ist, verkörpert er doch selbst einige Züge dieses Typs: „On retrouve, jusqu'à sa propre personne, quelque chose de la scrupuleuse morale puritaine et de la froide politesse un peu cérémonieuse“ [151]).

III. Die Lyrik Alfreds de Vigny und ihre englischen Quellen.

1. Byron.

Wir haben im vorigen Abschnitt unserer Untersuchung den Einfluß englischer Dichter auf Alfred de Vigny zu datieren versucht. Die folgenden Teile werden nun zeigen, wie sich dieser Einfluß in Gehalt und Gestalt seiner Werke bemerkbar macht.

Den ersten Stempel englischer Einwirkung trägt Vignys Lyrik. Welche Anregungen nimmt sein empfänglicher Geist von Byron auf? Wie weit kann man aus äußeren Ähnlichkeiten auf eine innere Verwandtschaft beider Dichter schließen?

Edmond Estève nennt in seiner Untersuchung „Byron et le Romantisme Français“ die Gründe, die Byron so schnell und vielleicht am meisten von allen fremden Dichtern in Frankreich heimisch gemacht haben: „c'est qu'il était celui qui s'était inspiré le plus largement de la pensée française et qui nous rapportait le plus de nous-mêmes“ [152]). Byron war ein eifriger Anhänger Rousseaus.

---

[148]) La Canne de Jonc. S. 204.
[149]) a. a. O. S. 213.
[150]) a. a. O. S. 204.
[151]) E. Lauvrière: Alfred de Vigny. S. 211.
[152]) a. a. O. Introduction S. XV.

In seinem Individualismus finden wir Rousseau wieder; seine Phantasie, seine Empfindsamkeit trägt Rousseausches Gepräge. Beiden gemeinsam ist der Hang nach Einsamkeit, die Abkehr von den Mitmenschen. Beide suchen und finden in der Natur Rückhalt und Trost.

In Byron steckt auch viel von Chateaubriand. Während er aber Rousseau zu seinen geistigen Vätern zählt, vergißt er Chateaubriand gegenüber die schuldige Dankespflicht.

Wenn sich nun in Byrons dichterischem Schaffen die Einflüsse Rousseaus und Chateaubriands zeigen, so ist die Frage oft schwer zu entscheiden, wo Vigny unmittelbar von Byron abhängig ist und wo Rousseau und Chateaubriand einwirken. Wir können in dieser Untersuchung nur die Beispiele heranziehen, die ein klares Bild von dem Verhältnis Vignys zu Byron geben.

Wo zeigt sich in der Stoffauswahl und in den grundlegenden Gedanken bei beiden Dichtern eine auffallende Übereinstimmung, so daß man von einer Beeinflussung Vignys durch Byron sprechen kann?

Alfred de Vigny, „byronien d'intention“ [153]), bezeichnet in seinem Artikel über Byron [154]) die Anziehungskraft, die dieser englische Dichter auf seine Zeitgenossen ausübt, mit einem Citat aus „Manfred“:

„Shall my soul be upon thine
With a power and with a sign.“

Es offenbart, wie stark Byron schon 1820 Vignys Geist fesselt.

Vignys Gedichte aus dieser Zeit sind wichtige Dokumente der Byronverehrung. Seine nicht reiche Phantasie bedarf eines Vorbildes, um die Fülle der Gedanken in eine künstlerische Form zu gießen. Die Lektüre Byrons gibt den Anstoß; hier findet er Themen, Motive, Formen genug, um seine philosophischen Ideen zu gestalten.

Es liegen für den Vergleich Vigny-Byron schon manche Untersuchungen vor. Erwähnen möchte ich vor allem: E. Dupuy: „La Jeunesse des Romantiques“, E. Estève: „Byron et le Romantisme Français“, M. Citoleux: „Vigny et l'Angleterre“. Ich will hier das Material unter bestimmte Gesichtspunkte ordnen, die verschiedenen Ansichten der Vignyforscher einander gegenüberstellen und ergänzen, um zu einem abschließenden Urteil über Vignys Beziehung zu Byron zu kommen.

Die Jugendgedichte Vignys zeigen die frischen Eindrücke der Byronlektüre. „Héléna“ ist so überreich an Byronerinnerungen, daß ihre endgültige Fassung auf einen Zeitpunkt fallen muß, der nach der intensivsten Beschäftigung mit Byron liegt. Nicht die Form — sie ist pseudoklassisch mit ihrer Fülle von Periphrasen, Epitheta ornantia —, ist Byron entnommen, aber viele Themen, Motive und Situationen. Byronsche Stimmung liegt über dem Gedicht, insonderheit über den letzten Gesängen. Die Parallelen kann man bis in einzelne Ausdrücke verfolgen. Vigny charakterisiert im „Conservateur Littéraire“ die „Fiancée d'Abydos“ mit den Worten: „La Fiancée d'Abydos

---

[153]) Baldensperger: Alfred de Vigny. S. 157.
[154]) Conservateur Littéraire 1820. cit. bei E. Estève: Byron et le Romantisme Français. S. 361 Anm.

étale toute la grâce des mœurs asiatiques, toute la patience servile des Grecs opposée à la cruauté infatigable des musulmans". Dies Thema übernimmt er für seine „Héléna" und breitet darüber dieselbe mystische Stimmung aus. Der 1. Gesang der „Héléna" schildert wie „Childe Harold", wie der „Giaour", wie der „Corsair" asiatische Sitten, die Stellung der Griechen unter den türkischen Eroberern.

Vigny: „Héléna" S. 300.

„Chez nous l'Asie indolente
S'endort superbe et sanglante,
Et tranquilles sous ses yeux
Les esclaves de l'esclave
Regardent la mer . . ."

Byron: „The Giaour" S. 158.

„Thy sons to deeds sublime
Now crawl from cradle to the grave
Slaves — nay, the bondsmen of a slave".

Ernest Dupuy weist hin auf Reminiszenzen aus Byrons „Giaour" in dem Marschlied der türkischen Spahis [155]), auf Erinnerungen aus „The Siege of Corinth" im 3. Gesang der „Héléna" [156]). Der in „Childe Harold" Canto II Stanze 72 eingeschobene Kriegsgesang der Albaner:

„Tambourgi! Tambourgi! thy 'larum afar
Gives hope to the valiant and promise of war"

findet seine Parallele in dem Aufruf des Emirs an die Söhne Ottmanns:

„Aux armes, fils d'Ottmann, car de sa voix roulante
Le tambour vous rappelle à la tâche sanglante" [157]).

Schon in der Benennung „Mystère" deuten zwei Jugendgedichte: „Eloa" und „Le Déluge" auf eine Verwandtschaft mit Byron. „Eloa" enthält Züge von Byrons „Cain", Heaven and Earth" und „Manfred". Das Verhältnis Eloas zu Satan ist ähnlich dem Adahs zu Lucifer. Beide lassen sich von dem Dämon umstricken; Satan spielt mit denselben Verführungskünsten wie Lucifer: beide ziehen durch ihren flammenden Blick die Frauen an sich. Trotz der geheimen Furcht fliehen diese ihn nicht. Beide sind Brüder „par leur beauté ténébreuse" [158]). Satan, „cette grandiose et troublante figure, peinte avec complaisance sous les plus séduisantes couleurs", sagt Estève [159]), „est comme le dernier sceau du byronisme sur la première partie de l'œuvre d'Alfred de Vigny". Vignys Satan hat nur den Ehrgeiz, den weiblichen Engel zu sich ins Verderben zu ziehen. Lucifers Pläne

---

155) Héléna Chant III S. 304/5.
156) E. Dupuy: Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny. S 403.
157) Héléna Chant III. S. 303.
158) E. Dupuy: Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny. S. 407.
159) Byron et le Romantisme Français. S. 395.

gehen viel weiter; er ist teuflischer; er will in den Menschen alles Gefühl und Streben nach dem Guten ersticken und sie zur Auflehnung gegen Gott bewegen. Der Unterschied liegt in dem verschiedenen Temperament der beiden Dichter begründet. Byron, dem Zyniker, kommt es auf die Zerstörung der Menschheit an; Vigny schildert nur die Verführungskünste des gefallenen Engels an der einen Frau. Vignys Satan trägt auch Züge von Miltons gefallenem Engel, aber er hat mehr von Byron als von Milton: „il est persuasif et charmeur“ [160]).

Die Frage der Eloa, ob Satan glücklich wäre in ihrem Besitz: „Seras-tu plus heureux du moins? es-tu content?“ muß der Fürst der Unterwelt verneinen. „Plus triste que jamais“ [161]). Ebenso fragt Cain Lucifer [162]):

„. . . Are ye happy?
— We are mighty. — Are ye happy?
— No.“

Ähnlich bittet Manfred Astarte um die Antwort auf die Frage:

„Say that thou loath'st me not — that I do bear
This punishment for both —that thou wilt be
One of the blessed — and that I shall die“ [163]).

Die Entgegnung ist nur die:

„Manfred! To-morrow ends thine earthly ills.
Farewell.“

Es sind Unterschiede genug in der Auffassung vorhanden, aber die Ähnlichkeiten sind nicht zu unterschätzen. „C'est tout au plus“, sagt Ernest Dupuy [164]), „si le poème en a gardé, dans certains vers, comme un reflet. Mais la doctrine a pénétré dans l'âme de Vigny.“ Die Doktrin ist die Auflehnung gegen Gott. Wir werden sehen, welchen Ausdruck diese Idee bei Vigny findet.

Wie Byron „Heaven and Earth“ besingt, wie Moore „The Loves of the Angels“ verherrlicht, wie Chateaubriand für die „Martyrs“ einen wahren Garten Eden errichtet, so plant Lamartine. „La Chute d'un Ange“, so entwirft Vigny seine „Eloa“. Es ist, als ob sie sich alle verbunden hätten in dem einen Gedanken, in die überirdischen Sphären sich zu erheben und die menschlichen Gefühle der himmlischen Bewohner zum Gegenstand ihrer Betrachtungen zu machen.

In „Eloa“ finden sich Anklänge an Byrons „Heaven and Earth“. Noch deutlicher aber zeigen sich Erinnerungen an dieses Byronsche Drama in Vignys zweitem Mysterium „Le Déluge“. Dupuy deutet die Verwandtschaft der Themen an: „Qu'est-ce que le Déluge, sinon la mise en œuvre, . . . d'une partie des éléments du drame de

---

[160]) E. Estève: Byron et le Romantisme Français. S. 395.
[161]) Eloa S. 39.
[162]) Cain I, 1.
[163]) Manfred Akt II, 4.
[164]) E. Dupuy: Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny. S. 408.

Byron qui a pour titre: Heaven and Earth?“ [165]). Japhets Bitte, mit der geliebten Frau zu sterben, die ihre Neigung einem Engel zuwandte, ist für Vigny der Ausgangspunkt seines Gedichtes. Auch er läßt Japhet um die Rettung der Geliebten ringen, die lieber mit Emmanuel untergehen als mit Japhet leben will. Vigny benutzt — Schultz-Gora weist darauf hin [166]) — an einer Stelle seines Gedichtes dieselben Bibelworte, die Byron seinem Werk voraufschickt:

„Souvent, fruit inconnu d'un orgueilleux mélange,
Au sein d'une mortelle on vit le fils d'un Ange.“

„And it came to pass . . . that the sons of God saw the daughters of men that they were fair; and they took them wives of all which they chose“ [167]).

Die Schilderung der hereinbrechenden Sintflut bei Byron hat nach Schultz-Gora Vigny auch als Anregung gedient [168]). Die Vergänglichkeit alles Menschlichen erfüllt beide Dichter mit Trauer. Diese Idee durchzieht Vignys „Déluge“ von der ersten bis zur letzten Strophe. In beiden Gedichten werden dem schwachen Menschengeschlecht die vorsündflutlichen Riesen gegenüberstellt; in beiden kommt die große Leere der Welt nach der Vernichtung der Menschen zum Ausdruck. Byrons „Cain“ und „Heaven and Eearth“ haben den Dichter der „Eloa“ darin bestärkt, daß er das Thema der Auflehnung gegen das ungerechte Schicksal mehrmals aufnimmt, so in „Le Déluge“. Vigny stellt dem Gedicht sogar als Leitmotiv voran: „Serait-il que vous fassiez mourir le Juste avec le méchant?“ [169]) Nicht nur Gedankliches entlehnt Vigny, sondern auch Bilder und Vergleiche. Eine Gegenüberstellung der Texte zeigt die Annäherung bis in den Wortlaut; Buhle und Clark führen in ihren Dissertationen mehrere besonders charakteristische Parallelen durch [170]).

Maurice Lange stellt Analogien zwischen Vignys „Déluge“ und Byrons „Darkness“ heraus. Hier sind es aber mehr die Bilder als die Ideen, die unserm Dichter Anregung geben [171]).

Wie weit Vigny sich auch in Motiven, Bildern, Vergleichen an sein Vorbild anlehnt, er verliert nie aus den Augen, daß der Plan seiner Gedichte ihn andere Wege führen muß, daher sind die Unterschiede in der Konzeption größer als die Ähnlichkeiten.

Alfred de Vigny hat unter Sorsums Übersetzungen Byronscher Dichtwerke besonderes Interesse für „Parisina“. Das sträfliche Verhältnis Parisinas zu ihrem Stiefsohn entlehnt er als wirksames Motiv für ein Frühgedicht, für „La Femme Adultère“. Ein Vergleich der „Parisina“ mit der ursprünglichen Fassung von Vignys „Ehebrecherin“ führt Buhle zu der Annahme, daß auch der letzte Teil, der das

---

[165]) Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny. S. 406.
[166]) Schultz-Gora: Studie zur Eloa von Alfred de Vigny. S. 279.
[167]) Genesis Kap. VI.
[168]) Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. XXVII. S. 280.
[169]) Poèmes S. 41.
[170]) Buhle S. 49/50. Clark S. 31.
[171]) Revue d'Histoire Littéraire. 1912. S. 387/8.

Geständnis der Dienerschaft bringt, an Byrons „Parisina" anklingt [172]). Die Verwirrung der Ehebrecherin nach der Tat ähnelt dem Verhalten Parisinas nach der Schuld:

Vigny: „La Femme Adultère" S. 63.

„Elle joignit les mains, immobile et muette,
Les yeux toujours fixés sur la porte secrète;
Et semblable à la mort, seulement quelques pleurs
Montraient encore sa vie en montrant ses douleurs."

Byron: „Parisina" S. 328.

„She stood, I said, all pale and still
The living cause of Hugo's will,
Her eyes unmoved, but full and wide
Not once had turn'd to either side —
But every now and then a tear
So large and slowly gather'd slid
From the long dark fringe of that fair lid."

Mit Buhle gegen Clark möchte ich ablehnen, daß die Erwartung des Geliebten [173]) eine Reminiszenz aus einer Szene im „Giaour" enthält, in der Hassans Mutter der Rückkehr ihres Sohnes von der Brautwerbung entgegensieht. Die näheren Umstände beider Gedichte sind so verschieden, daß mir diese Parallele etwas gezwungen erscheint.

„La Fille de Jephté" ist verwandt mit Byrons „Jephta's Daughter" sowohl in der äußeren Form wie in der Durchführung des Themas. Konzipiert hat Vigny es vermutlich kurz nach der Lektüre dieser „Hebräischen Melodie". Die Ansichten der Kommentatoren gehen in diesem Punkt auseinander. Clark glaubt an die Benutzung des Byronschen Gedichtes; Dupuy sucht aus chronologischen Gesichtspunkten in einer Stelle der „Martyrs" von Chateaubriand die Quelle. Estève tritt aus Gründen des gleichen Metrums für die Anlehnung an Byron ein; Buhle versucht die Quellenfrage zu lösen, indem er 1821 als Enstehungsjahr des Vignyschen Gedichtes annimmt und somit die Möglichkeit einer Beeinflussung durch Byrons „Hebrew Melodies" (sie erscheinen in der Übersetzung Pichot 1821) aufzeigt.

Die Auffassung der Heldengestalt ist bei beiden Dichtern sehr verschieden. Während Byrons Heldin dem Opfertod fürs Vaterland mit Stolz und Ruhe entgegensieht, beweint Vignys Israelitin ihr Los, das sie nicht ihre Bestimmung als Frau im Leben erfüllen läßt. Die Unterschiede sind offenkundig. Was Vigny an dem Stoff fesselt, ist das Problem: wie läßt sich mit der Gerechtigkeit Gottes das Leiden der Unschuldigen vereinen?

Denselben Konflikt behandelt auch Vignys Gedicht: „La Prison". Die Schilderungen der körperlichen und seelischen Leiden des Gefangenen erinnern an die von Byrons „Prisoner of Chillon". So grundverschieden die beiden Kunstwerke in der Anlage sind, Gemeinsames deutet auf ihre Verwandtschaft

---

[172]) Buhle S. 22.
[173]) La Femme Adultère Z. 1—12. S. 61.

Estève[174]) stellt die Situation, in der Vignys „Somnambule" im Schlaf den Namen seiner Geliebten verrät, einer ähnlichen in Byrons „Parisina" gegenüber[175]). Er sieht in „Le Malheur" eine Annäherung an die fatalistische Weltanschauung Byrons.

Das Jugendgedicht „Le Bal" ist nach Dupuy „une transposition aimable et de bon ton" von Byrons Satire „The Waltz"[176]). Estève hält aus chronologischen Gründen die Beeinflussung für ausgeschlossen. Die Frage muß offen bleiben.

Bei der Wahl des Doloridastoffes hat höchstwahrscheinlich die Lektüre des „Childe Harold" mitgesprochen; Schilderungen und Lokalfarbe erinnern an Byron.

„Le Trappiste" nähert sich Byrons Werken mehr in Charakterzeichnung, Schilderungen und der äußeren Form als in Motiven und Themen.

Das reifste Jugendgedicht Vignys ist „Moïse". Die Grundidee, die Vereinsamung des Genies, stellt sich Vigny bei der Lektüre Byrons in immer neuen Formen dar. Byronsche Helden, einen Manfred und Childe Harold, einen Conrad und Lara verkörpert Moïse.

Anklänge an Byron sind auch noch in späteren Gedichten spürbar. „La Mort du Loup" ist von einer besonderen Kraft und Geschlossenheit. Über die Herkunft der zugrundeliegenden Idee ist viel diskutiert worden. Lanson in seiner Literaturgeschichte, Lauvrière in seiner Vignybiographie, Estève in seiner Untersuchung über Byron und die französische Romantik, Dupuy in seiner Studie über die literarischen Quellen Vignys führen sie auf eine Stelle in „Childe Harold" IV, 21 zurück:

„. . . mute
The camel labours with the heaviest load,
And the wolf dies in silence." —

Aurélien Digeon[177]) hält einen anderen Ursprung für wahrscheinlicher. Er sucht ihn in Macaulays „The Prophecy of Capys", einem Gedicht der „Lays of Ancient Rome". Bei Macaulay ist das Bild weiter ausgeführt. Wie bei Vigny haben wir den Kampf vor dem Tode der Wölfin, wir haben den Vergleich mit den „animaux serviles". Zeitlich ist eine Beeinflussung möglich; sie läßt sich aber nicht mit Sicherheit feststellen, da Vigny 1843 in einem Brief an Camilla Maunoir sein Gedicht bezeichnet als ein Werk „qui n'est pas toute récente"[178]). Ich möchte zu diesen Vermutungen eine dritte hinzufügen. Vigny hat Scotts „Quentin Durward" lange in der Hand gehabt, wie die Parallelen mit „Cinq-Mars" verraten. Eine Stelle in „Quentin Durward" scheint mir bei der Konzeption der „Mort du Loup" eine Rolle gespielt zu haben. In Kapitel VI, 7 sollen zwei Zigeuner ge-

---

[174]) Byron et le Romantisme Français. S. 368/9.
[175]) Le Somnambule S. 73. Parisina S. 321.
[176]) La Jeunesse des Romantiques S. 28.
[177]) Revue d'Histoire Littéraire 1909. S. 350.
[178]) Alfred de Vigny. Les Destinées. Edition critique von Estève 1924. Bemerkung zu La Mort du Loup.

hängt werden. Es heißt von ihnen: „They showed a stoical indifference; they had previously testified every sign of fear, and made effort to escape; but now, when secured, and destined apparently to inevitable death, they awaited its arrival with the most stoical indifference. They seemed like foxes, which, after all their wills and artful attemps at escape are exhausted, die with a silent and sullen fortitude, which wolves and bears, the fiercer objects of the chase, do not exhibit“ [179]). Das Symbol ist dasselbe. Scott bringt auch gleich die Deutung: die stoische Indifferenz der Menschen, denen jede Hoffnung geraubt ist. Statt des Wolfes ist der Fuchs das Symbol dieser stoischen Haltung. Das Auftauchen desselben Bildes bei den drei Dichtern hat Vignys Aufmerksamkeit vermutlich auf diesen Stoff gelenkt.

Wie in dem Frühgedicht „Le Malheur“ spricht Vignys Neigung zum Fatalismus noch einmal in einem Gedicht von 1849 „Les Destinées“. Die drei Schicksalsgöttinen aus „Manfred“ II, 3, die in der Welt alle Übel verbreiten, haben neben den Erinnyen des Aeschylus sicher mit zur Anregung beigetragen.

Die voraufgehenden Erörterungen haben gezeigt, daß Vigny den Werken Byrons viele Motive entlehnt. Einige tauchen bei Vigny immer wieder auf, und es ist interessant zu verfolgen, durch welches Symbol er diese Lieblingsthemen verkörpert.

Byronscher Weltschmerz entspricht der Zeitströmung. „La mode fut de prendre la vie en dédain, la société en haine“ charakterisiert Délécluze diese Erscheinung [180]). Die Beschäftigung mit den Dichtungen Byrons unterstützen diese Auflehnung des Individuums gegen die Gesellschaft, gegen das Leben. Vigny nimmt die Eindrücke in seinen empfänglichen Geist auf. Wie sehr sie seiner philosophischen Natur entgegenkommen, zeigt schon seine Stellungnahme zu den Byronschen Dichtungen im „Conservateur Littéraire“ 1820: „Lord Byron jette une telle défaveur sur la vie présente et tant de doutes sur la vie future que l'on partage le désespoir qui semble avoir inspiré le poète“. Die trotzige Auflehnung gegen Gottes unbegreifliche Fügung äußert sich zum ersten Mal in „La Fille de Jephté“. Die Klage über das grausame Schicksal erfüllt auch „La Prison“. Die Maske zweifelt an der Existenz Gottes:

„Il est un Dieu? J'ai pourtant bien souffert!“ [181]).

Angst erfüllt den Gefangenen vor der Ewigkeit:

„A moi! Je n'en veux pas; j'y trouverais des chaînes“ [182]).

Er stirbt unversöhnt mit einem Gott, der ihn ungerecht straft. Vigny übertrifft Byron in seiner Bitterkeit und seinem Groll gegen Gott.

Vignys „Déluge“ ist vom Anfang bis zum Ende ein Sichaufbäumen gegen das Geschick. „Serait-il que vous fassiez mourir le

---

[179]) Quentin Durward Chap. VI. S. 61/62.
[180]) Louis David, Son Ecole et son Temps S. 386.
[181]) La Prison S. 101.
[182]) a. a. O. S. 108.

juste avec le méchant?“ [183]) Das unschuldige Hirtenpaar geht wie alle sündigen Menschen durch Gottes Strafgericht zugrunde. Diese weltschmerzliche Grundstimmung stammt wie der ähnliche Stoff, wie anklingende Motive, wie einzelne Schilderungen aus Byrons „Heaven and Earth“. Das Motiv von Vignys Gedicht ruft uns eine Stelle aus Byrons „Schöpfung“ ins Gedächtnis. Eine Mutter will ihr unschuldiges Kind aus der großen Flut erretten.

„Why was he born?
What hath he done
My unwean'd son
To move Jehovah's wrath or scorn?“ [184])

Wie der Schrei dieser einen Mutter, so verhallt das Jammern der anderen Menschen; Gottes Mitleid bleibt aus. „Une divinité implacable se rit de nous“ [185]).

„What have we
Done, that we must be vicious for a deed
Before our birth“,

so lehnt sich Cain gegen die Erbsünde auf [186]). „Pourquoi suis-je créé comme je suis?“ entrüstet sich Chatterton. Vignys Menschen kämpfen gegen das Schicksal an. 1829 plant der Dichter eine Tragödie: „J'y veux représenter toujours la destinée et l'homme, tels que je les conçois. — L'une l'emportant comme la mer, et l'autre grand, parce qu'il la devance, ou grand parce qu'il lui résiste“ [187]). Die Welt nimmt gegen eine unerbittliche Gottheit Partei für den Gottesverächter. „Quand un contempteur des dieux paraît, . . . le monde l'adopte et l'aime; tel est Satan, tels sont Oreste et don Juan. Tous ceux qui luttèrent contre le ciel injuste ont eu l'admiration et l'amour secret des hommes“ [188]). Ähnlich nimmt Byron seinen Lucifer, seinen Cain gegen den Schöpfer in Schutz.

Vigny verteidigt die Menschen, die sich aus ihrem unglücklichen Leben „une sortie raisonnable“ verschaffen. Sie werden zum Ankläger Gottes. Die Seele des Toten erscheint vor Gott. „Qu'as-tu fait? Pourquoi as-tu détruit ton corps?“ — „C'est pour t'affliger et te punir. Car pourquoi m'avez-vous créé malheureux? Et pourquoi avez-vous créé le mal de l'âme, le péché, et le mal du corps, la souffrance? Fallait-il vous donner plus longtemps le spectacle de mes douleurs?“ [189])

Vigny plant ein Werk, in dem das Problem die Hauptsache sein soll: „que l'homme est plus grand que la Divinité; en ce sens qu'il peut sacrifier sa vie pour un principe, tandis que la Divinité ne le peut pas“ [190]). Vignys Erbitterung geht so weit, daß das Men-

---

[183]) Le Déluge S. 43.
[184]) Heaven and Earth Part. I. S. 357.
[185]) Journal S. 255.
[186]) Cain Akt III, 1 S. 256.
[187]) Journal S. 41.
[188]) a. a. O. S. 92.
[189]) a. a. O. S. 104.
[190]) a. a. O. S. 170.

schengeschlecht Gott beim Jüngsten Gericht zur Rechtfertigung vor den Richterstuhl fordert: „Il paraîtra et parlera, il dira clairement, pourquoi la création et pourquoi la souffrance et la mort de l'innocence“[191]).

Diese trotzige Auflehnung gegen Gott macht Vigny dem einsamen Briten geistesverwandt. In der Haltung den Mitmenschen gegenüber sind aber beide grundverschieden. Vigny spottet nicht wie Byron über das Leiden seiner Nächsten. Ein grenzenloses Mitleid mit seinen Leidensgenossen öffnet ihm den Mund. Er verteidigt einen Chatterton gegen seine verständnislose Umwelt. Er tritt für den Selbstmörder gegen Gott ein, der gleichgültig den Lebewesen gegenüber ist: „Que sommes-nous pour Dieu?“[192]). Der sarkastische Byron dagegen schafft einen Manfred, der sich in seiner düsteren Verzweiflung stolz von der übrigen Welt abschließt und sie verachtet. Manfred ist nicht glücklich in dieser Haltung. Er muß die Eitelkeit seiner Hoffnungen, die Nichtigkeit aller Dinge, die Zerstörung aller Illusionen erleben; er muß erkennen, daß „wir nichts wissen können“. Manfred, der faustische Mensch, geht an den Rätseln des Lebens zugrunde. Byron ist Skeptiker. Sein Cain lehnt sich gegen sein Geschick auf; wie Byron ist er ein Spötter: „I live, but I live to die“[193]). „I despise myself, yet cannot overcome — Would I never lived“[194]). Manfred und Cain verkörpern Byron selbst in seiner unbeugsamen Natur, in seiner spottenden Mißachtung anderer, in seinem Egoismus. Vignys Bild sehen wir in „Moïse“. Moses hat keine Schuld auf sich geladen, er hat seine übernatürlichen Kräfte nicht für sich selbst, sondern für das Wohl seiner Mitmenschen angewandt. Er braucht sich keine Gewissensbisse zu machen wie Manfred und Childe Harold. Er sehnt sich nicht über die Menschen hinaus. Er möchte ein Mensch sein wie die andern. Byron, der Unbezähmbare, schafft seinen hochmütigen, höhnenden Lucifer, Vignys Satan ist kein sarkastischer Verführer. Dieser Unterschied der beiden Dichter liegt in ihrem Temperament begründet.

Während Byron bis zuletzt droht, geht Vignys Groll schließlich in Resignation über. Die stolze Auflehnung der unversöhnlichen Helden Byrons wird bei Moses zur resignierten Klage eines gehorsamen Führers. Da das Leben ohne Hoffnung ist, bleibt uns nichts übrig als die Verzweiflung:

„La vérité sur la vie, c'est le désespoir. La religion du Christ est une religion de désespoir, puisqu'il désespère de la vie et n'espère qu'en l'éternité,“[195])

oder das Schweigen:

„Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le Ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence

---

[191]) Journal S. 253.
[192]) a. a. O. S. 99.
[193]) Cain Akt I, 1 S. 213.
[194]) a. a. O. S. 214.
[195]) Journal S. 93.

Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité“ [196]).

Diese „Schweigensstrophe“, die Vigny kurz vor seinem Tode seinem Gedicht hinzugefügt hat, gibt seine endgültige Haltung dem Schicksal gegenüber kund. Während Byrons Helden sich noch in die Natur flüchten und sich an ihr begeistern, bleibt Vignys Menschen auch dieses Gebiet verschlossen; die Natur ist:

„. . . l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs“ [197]).

Vignys pessimistische und stoische Weltanschauung ist nicht allein das Ergebnis der Beschäftigung mit Byron. Sie liegt in seiner Natur, stammt aus den Enttäuschungen seines Lebens, sie ist beeinflußt durch die weltschmerzliche Stimmung seiner Zeit. In diesem Zusammenhang kam es mir nur darauf an zu zeigen, daß in ihr viel von Byron steckt, daß er, wie Lauvrière behauptet, Byron entlehnt: „plus encore l'élément intellectuel . . . de son scepticisme et de son pessimisme que l'élément sentimental de son égoïsme“ [198]), und daß die Unterschiede in der endgültigen Haltung der beiden geistesverwandten Dichter in ihrem Temperament begründet liegen.

Byrons Geist ist in der Konzeption vieler Dichtungen Vignys spürbar. Viele Themen werden aufgenommen, Motive klingen an, in den Grundgedanken offenbart sich eine enge Verwandtschaft. Aber alle Entlehnungen sind derart umgewandelt, anders gewendet, in einen anderen Zusammenhang gestellt, daß von einer sklavischen Nachahmung nicht gesprochen werden kann. Es ist wahrscheinlich, daß manche von Vignys poetischen Schöpfungen eine andere Gestalt bekommen hätten, wenn Byrons Einfluß ausgeschaltet gewesen wäre, aber Vignys Originalität leidet unter den mannigfaltigen Anregungen in keiner Weise.

Wie weit nähern sich in der Komposition die beiden Dichter? Findet Vigny in Byron eine Stütze für die Charakterzeichnung, für Schilderungen, Bilder, Vergleiche?

„Le vulgaire est entraîné, les grands caractères sont ceux qui luttent“ [199]). Wie im Drama, wie im Roman, so handelt es sich in Vignys Gedichten um das Schicksal besonderer Menschen, um Menschen, die sich durch ihre geistigen und seelischen Fähigkeiten aus der großen Menge herausheben. Hierin trifft er sich mit Byron. Die Kunst, eine Volksmenge natürlich darzustellen, ist keinem der beiden Dichter eigen. Wohl macht Vigny in der Zeichnung des Volkes unter dem Einfluß Scotts, unter der Führung Shakespeares Fortschritte, aber sein wirklich künstlerisches Interesse gilt nur dem Einzelmenschen, den er in der Einsamkeit und Stille studieren kann.

---

[196]) Le Mont des Oliviers S. 230.
[197]) La Maison du Berger S. 189.
[198]) Alfred de Vigny S. 75.
[199]) Journal S. 25.

Wie Byrons Dichtung, so ist auch Vignys Kunst oft Selbstdarstellung. Byron zeichnet am liebsten sich selbst: Childe Harold, Lara, Conrad, Manfred, Cain, alle diese Gestalten sind Byron, Byron in immer wieder anderen Stimmungen, Byron, der Einsame, Byron, der außergewöhnliche Mensch, der sich von den andern abhebt. Auch Vigny stellt unter irgend einem Symbol Selbsterlebtes dar. Im Drama ist es Chatterton, in der Novelle Stello; in der Poesie tut ein Moses seine Gedanken kund. Alle sind „des hommes supérieurs", die durch ihre besonderen Kräfte einsam ihren Lebensweg gehen müssen. „Il nous est étranger" [200]). Der Einfluß Byrons ist unverkennbar. Auch bei Byron treffen wir häufig auf den Gedanken, daß übermenschliches Können den Menschen einsam und elend macht. Manfred hat alle Geheimnisse der Erde erforscht:

„Philosophy and science, and the springs
Of wonder, and the wisdom of the world
I have essayed" [201]).

Alles, was andere Menschen glücklich macht, ist ihm versagt:

„Good, or evil, life,
Powers, passions, all I see in other beings,
Have been to me as rain unto the sands.
. . . I have no dread,
And feel the curse to have no natural fear,
Nor fluttering throb, that beats with hopes or wishes,
Or lurking love of something on the earth" [202]).

Wie Moses ist Manfred den andern Menschen fremd:

„My joys, my griefs, my passions und my powers,
made me a stranger" [203]).

Moses sehnt sich aber nicht nach Ruhe, weil er die Menschen verachtet. Er hat seine übermenschlichen Kräfte nach Gottes Willen zu ihrem Besten verwandt. Er ist nicht wie Manfred, „who disdains to mingle with a herd, though to be the leader" [204]). Moses ist auch Childe Harold:

„But soon he knew himself the most unfit
Of men to herd with Man; with whom he held,
Little in common" [205]).

Moses hat Gemeinsames mit Conrad, „that man of loneliness and mystery" [206]).

---

[200]) Moïse S. 8.
[201]) Manfred Akt I, 1 S. 164.
[202]) a. a. O. S. 164.
[203]) a. a. O. Akt. II, 2 S. 180.
[204]) a. a. O. III, 1 S. 196.
[205]) Child Harold III, 12.
[206]) The Corsair I. S. 199.

Wir sehen den gleichen Grundgedanken: die Vereinsamung des Allzumächtigen; aber wie anders verläuft bei den beiden die innere Handlung! Der Ausgang läßt einen tiefen Blick in den Geist der Dichter tun, läßt die Unterschiede in der Weltanschauung erkennen.

Dieser Vergleich offenbart, daß Vigny eine Stütze sucht, daß er aber in der endgültigen Gestaltung seiner Helden eigene Wege geht. Weitere Gegenüberstellungen werden diesen Eindruck verstärken.

Beide Dichter charakterisieren in einer ihrer schönsten Schöpfungen das Oberhaupt der gefallenen Engel, Byron den Lucifer in seinem „Cain", Vigny Satan in seiner „Eloa". Beide Dämonen fesseln die Frau durch ihre Schönheit und ihren Blick; und doch empfinden Adah und Eloa eine unbegreifliche Angst in der Nähe des gefallenen Engels:

Cain I, 1 S. 224.

„I cannot abhor him.
I look upon him with a pleasing fear,
And yet I fly not from him; in his eye
There is a fastening attraction which
Fixes my fluttering eyes on his; my heart
Beats quick; he awes me, and yet draws me near,
Nearer and nearer."

Eloa Chant II S. 26.

„A sa voix caressante,
Elle descend, remonte et redescend dans l'ombre.
. . . . . .
A ses douces lueurs, au magique appareil
De cet Ange si doux, à ses frères pareil,
L'habitante des Cieux, de son aile voilée,
Montait en reculant sur sa route étoilée.
Sous l'éclair d'un regard sa force fut brisée."

Eloa Chant III S. 30.

„Sous ce pouvoir nouveau la Vierge fléchissante
Elle tombait déjà, car elle rougissait;
Déjà presque soumise au joug de l'Esprit sombre."

Bei beiden Dichtern sind die Verführer gefallene Engel. Aber während Byrons Lucifer sich in unaufhörlichen Schmähungen gegen den Allmächtigen vergeht, ihn als „indefinite, indissoluble tyrant", „so wretched in his height, so restless in his wretchedness" bezeichnet, ist Vignys Satan nur „l'exilé". Obgleich die Reden Satans der Eloa Furcht einflößen, und seine schmerzzerfurchte Stirn sie nachdenklich stimmt, läßt sie sich durch die „voix douce et profonde", durch den „accent triste comme un adieu" verleiten. Adah entzieht sich dagegen allmählich Lucifer und will auch ihren geliebten Cain seiner Macht entreißen. Für Vigny ist Eloa der Engel des Mitleids; Adahs Augen füllen sich zwar auch mit Tränen: „Thou seem'st unhappy"[207]), gesteht sie Lucifer, aber es folgt auch gleich ihre Bitte:

---

[207]) Cain I, 1 S. 227.

„Do not make us so
And I will weep for thee“ [208]).

Byrons Lucifer will alle edlen Gefühle in Cain ersticken, er unterstützt ihn in seinen Zweifeln an Gottes Gerechtigkeit, redet ihm ein, daß er gehört zu den:

„Souls who dare look the Omnipotent tyrant in
His everlasting face, and tell him that
His evil is not good“ [209]).

Er erweckt in der naiveren Adah Zweifel an der Existenz Gottes:

„Hast thou seen him in his being?“ [210])

Vignys Satan will nur die eine Frau an sich ziehen; er läßt alle seine Verführungskünste spielen. „Le Lucifer de Byron est hautain et sarcastique; le Satan de Vigny est persuasif et charmeur“ [211]).

Ein drittes Beispiel zeigt Vignys Anlehnung an Byron. Vignys „Trappiste“ verdankt Byrons „Corsair“ einige Züge. Kampf und Streit erfüllt beide Dichtungen. Bemerkenswert sind die Analogien in der Zeichnung der Helden [212]). Die Herkunft des „chief—chef“ bleibt im Dunkeln.

„His name on every shore
Is famed and fear'd — they ask and know no more.“
„Est-ce un guerrier farouche? est-ce un pieux prêtre?“

Beide sind finstere, geheimnisvolle Gestalten, aber tatkräftig und auf das Wohl der Menge bedacht. Wortkarg gehen sie mit starker Hand und wachem Auge durch die Menge, von der sie sich fernhalten.

„Few are his words, but keen his eye and hand.
Ne'er seasons he with mirth their jovial mess.“
„Son front est triste et pâle, et son œil intrépide;
Son bras frappe et bénit, son langage est rapide;
Il passe dans la foule et ne s'y mêle pas.“

Beide sind enthaltsam in der Nahrung:

„Earth's coarsest bread.“

„Un pain noir et grossier compose ses repas.“

Ihre Anordnungen dulden und erfahren keinen Widerspruch:

„Thus prompt his accents and his actions still,
And all obey and few enquire his will,
To such brief answer and contemptuous eye
Convey reproof, nor further deign reply.“
„Il parle, on obéit, on tremble, s'il commande,
Et nul sur son destin ne tente une demande.“

---

[208]) Cain I, 1 S. 227.
[209]) a. a. O. S. 215.
[210]) a. a. O. S. 227.
[211]) E. Estève: Byron et le Romantisme Français. S. 395.
[212]) The Corsair I, 2 S. 196. — Le Trappiste S. 135.

Die Analogien in der Wortwahl bei dieser Charakteristik fallen auf. Vermutlich hat die Gestalt dieses Byronschen Helden besonders stark auf Vigny gewirkt und unauslöschliche Spuren in ihm hinterlassen.

Nicht nur die Personen, auch die Schilderungen, Bilder, Vergleiche sind Vigny aus der Byronlektüre im Gedächtnis geblieben. Die Stimmung in seinen Gedichten erinnert häufig an Byron. Ihm verdankt Vigny seine Vorliebe für orientalische und spanische Stoffe. „Héléna" ist erfüllt von Reminiszenzen aus den orientalischen Gedichten Byrons. Die Lokalfarbe in diesem Gedicht ist die der griechisch-türkischen Gesänge des „Childe Harold", die eines „Giaour", eines „Corsair". Hier wie da finden wir „la grâce des mœurs asiatiques et la patience des Grecs" [213]). Da „Héléna" in einer Zeit besonders intensiver Beschäftigung mit Byron, in einer Zeit besonders starker Anlehnung entstanden ist, läßt sich der Einfluß des Briten auf die Lokalfarbe dieses Jugendgedichtes leicht verstehen.

Vigny wählt unter den biblischen Stoffen diejenigen, in denen die üppige Fülle des Orients, die warmen Farbtöne des Ostens besonders gut dargestellt werden können. Die Anregung gibt Byron durch die vielen orientalischen Dichtungen, durch seine „Hebrew Melodies". In der Art Byrons schildert Vigny in „Moïse" einen Ausblick vom Neboberg in das wunderbar reiche verheißene Land mit seinen Feigen- und Olivenbäumen, seinen Palmen, seinem Blumenreichtum. Er läßt in „Suzanne" das hunderttorige Babylon vor uns erstehen, „le palmier, de la pluie odorante", „les gazons" mit der „grâce de ses fleurs", „le doux mois de Nisan qui souffle les chaleurs", den Euphrat mit dem Gold „de ses flots sous le saule penché" [214]). Die Ehebrecherin hat ihr Bett „parfumé d'aloès et de myrrhe". „L'odorant cinnamome et le nard de Palmyre" haben bei ihr „embaumé les tapis de l'Egypte" [215]). Das sind die üppigen, warmen Farben des Orients, den Vigny nie gesehen hat, sondern aus der Bibel- und Byronlektüre kennt.

Die ersten Anfänge in der Beobachtung der Lokalfarbe macht Vigny mit Hilfe Byrons. Scott, der große Meister dieses künstlerischen Mittels, nimmt ihn erst später in seine Schule.

Auch die Vorliebe für spanische Themen verdankt unser Dichter seinem englischen Vorbild. Nicht nur das Motto: „Yo amo mas a tu amor que a tu vida" in der „Dolorida", sondern auch die geheimnisvolle Stimmung ist ein Niederschlag der Byronlektüre, eine Reminiszenz aus „Childe Harold". Canto I Zeile 57—59 widmet Byron den „dark-glancing daughters of Spain", die in „all the witching arts of love" [216]) erfahren sind. Erinnerungen aus „Childe Harold" mischen sich mit eigenen Erfahrungen in dem Kapitel XIII = L'Espagnol des „Cinq-Mars" und geben ihm etwas Natürliches.

---

[213]) Conservateur Littéraire 1820. cit. bei E. Lauvrière: Alfred de Vigny S. 70.
[214]) Suzanne S. 267.
[215]) La Femme Adultère S. 61.
[216]) Childe Harold S. 24.

„Childe Harold" verleiht neben dem „Corsair" auch dem Gedicht „La Frégate la Sérieuse" Bewegung und Farbe. Freude an dem weiten Meer, an der Seefahrt durchzieht diese Gedichte.

Die Lokalfarbe gibt den Beschreibungen und Schilderungen die Wirklichkeitstreue. Die Jugendgedichte Vignys tragen den Stempel Byronscher Schilderungskunst.

Am abhängigsten in dieser Hinsicht ist „Le Déluge". Wie die Konzeption auf Byrons „Heaven and Earth" und „Darkness" deutet, so auch die Komposition. Die Schilderung der Erde vor der großen Flut im Anfang des „Déluge" erinnert an das Klagelied Japhets, daß so viel Schönheit zerstört werden soll.

„Et des monts réguliers l'immense architecture
S'élevait jusqu'aux Cieux par ses degrés égaux" [217]).

„and ye mountains,
So varied and so terrible in beauty" [218]).

Diese bei Byron wild-romantische, bei Vigny mehr liebliche Natur ist von Menschenhand noch nicht berührt.

„Rien n'avait dans sa forme altéré la nature" [219]),
„where the foot of man would tremble, could he reach them" [220]).

Diese junge lachende Erde kann niemand retten:

„La terre était riante et dans sa fleur première" [221])
„Tout était pur encore. Mais l'homme était méchant" [222]).

„All beauteous world
so young and yet mark'd out for destruction" [223]).

Die Welt wird untergehen in einer großen Wasserflut.

„Demain rien ne sera. Ce n'est point par l'épée
. . . . . .
Ni par les maux du corps ou les chagrins du cœur;
Non, c'est un élément qui sera ton vainqueur" [224]).

Das Menschengeschlecht ist

„nigh the hour of death!
Not slow, not single, not by sword, nor sorrow,
Nor years, nor heart-break, nor time's sapping motion,
Shall they drop off. . . .
Earth shall be ocean" [225])!

Engel werden die Erde vergebens suchen:

---

[217]) Le Déluge S. 41.
[218]) Heaven and Earth I, 3 S. 332.
[219]) Le Déluge S. 41.
[220]) Heaven and Earth S. 332.
[221]) Le Déluge S. 41.
[222]) a. a. O. S. 42.
[223]) Heaven and Earth S. 333.
[224]) Le Déluge S. 45.
[225]) Heaven and Earth S. 335.

„Et l'Ange en la cherchant fatiguera ses ailes“ [226]).
„Angels shall tire their wings, but find no spot“ [227]).

Niemals mehr wird die aufgehende Sonne eine menschliche Stimme hören [228]), niemals wieder wird die menschliche Stimme die Gesänge der Geister stören [229]). Die Tiere werden von den Wogen fortgerissen werden, der Tiger wird neben der Gazelle schwimmen [230]), der gestreifte Tiger sich neben das Lamm legen [231]). Die herannahende Flut macht sich durch Zeichen bemerkbar:

„Réunis sur les monts, d'immobiles nuages
Semblaient y préparer l'arsenal des orages“ [232]).
„The mustering thunders of the threatening sphere,
Yet a few hours their coming is delay'd,
Their flashing banner, folded still on high,
Yet undisplay'd . . .“ [233]).

Die Vögel fliegen unruhig umher, instinktmäßig das Unheil vorausahnend:

„Tous les oiseaux, poussés par quelque instinct funeste,
S'unissaient dans leur vol en un cercle céleste.
Comme des exilés qui se plaignent entre eux,
Ils poussaient dans les airs de longs cris douloureux“ [234]).
„Hark! Hark! The sea-birds cry
In clouds they overspread the lurid sky,
And hover round the mountain“ [235]).

Vor der Flut ist „l'émail du coquillage loin des flots“, bewohnt die Perle „son palais de cristal“ [236]). Bald sind die „shells, the little shells, of ocean's least things deposed“, where in former times „the eagle's offspring dwells“ [237]).

Analogien zwischen „Le Déluge“ und Byrons „Darkness“ unterstützen unsere Annahme. Beide Gedichte schildern die vor der Flut unruhigen Vögel.

„Les animaux n'osaient ni ramper ni courir,
Chacun d'eux, résigné se coucha pour mourir“ [238]).
„. . . . . the wild birds shriek'd,
And, terrified, did flutter on the ground,
And flap their useless wings; the wildest brutes
Came tame and tremulous“ [239]).

---

[226]) Le Déluge S. 45.
[227]) Heaven and Earth S. 335.
[228]) Le Déluge S. 45.
[229]) Heaven and Earth S. 337.
[230]) Le Déluge S. 48.
[231]) Heaven and Earth S. 337.
[232]) Le Déluge S. 45.
[233]) Heaven and Earth S. 339.
[234]) Le Déluge S. 43.
[235]) Heaven and Earth S. 354.
[236]) Le Déluge S. 41/2.
[237]) Heaven and Earth S. 339.
[238]) Le Déluge S. 48.
[239]) Darkness S. 114.

Bald hat die Flut alles fortgerissen:

„Les cités n'étaient plus“ [240]).
„Cities were consumed“ [241]).

Angst und Hunger ersticken alle menschlichen Gefühle:

„La faim de tous les cœurs chassa les passions“ [242]).
„No love was left . . . and the pang
Of famine fed upon all entrails“ [243]).

Niemand findet ein Grab:

„and their bones were tombless as their flesh“ [244]).

Das unerbittliche Meer durchwühlt die alten Gräber und entreißt ihnen ihre Toten, ihre Götter [245]). Nach der Flut herrscht Stille und Leere in dem Weltall:

„La vague était paisible. Les vents, sans résistance,
Etaient silencieux“ [246]).

Die Wolken sind verjagt:

„Les cieux devenaient purs“ [247]).
„The waves were dead,
The winds were wither'd
And the clouds perish'd“ [248]).

Die Gegenüberstellung gibt Belege genug für die Übernahme ganzer Sätze. Zum Teil treffen wir auf eine fast wörtliche Wiedergabe. Vignys Gedicht enthält als ganzes sehr viel Eigenes; im einzelnen aber hat er die starke Stütze, die Byron ihm bietet, benutzt. Die Beschreibung, so plastisch sie an manchen Stellen ist, bleibt hinter ihrem Vorbild zurück. Aus Byrons Gedichten spricht eine starke Lebenskraft, aus Vignys eine viel weichere Natur.

Andere Jugendgedichte zeigen zwar keine so enge Anlehnung, aber manche Anklänge an die Byronlektüre. Wie „Lara“ und der „Corsair“ enthält „Le Trappiste“ kurze Szenen ohne Verbindung, die Zeichnung einer romantischen Bergwelt. Die großartige Schilderung einer Pyrenäenlandschaft, eines Gewitters in dem Gebirge, die Vigny in „Cinq-Mars“ [249]) darstellt, trägt viel selbsterlebte Züge — Vignys Aufenthalt in Pau macht ihn mit dieser Gegend bekannt — aber sie erinnert auch an die Byrondichtungen, so an die „Stanzas, composed during a thunderstorm.“ Wie hier wagen in „Cinq-Mars“ [250]) „the outlaws abroad“, „the dubious road“ in spite of the „fired shots“.

---

[240]) Le Déluge S. 49.
[241]) Darkness S. 114.
[242]) Le Déluge S. 48.
[243]) Darkness S. 115.
[244]) a. a. O. S. 115.
[245]) Le Déluge S. 50.
[246]) a. a. O. S. 52.
[247]) a. a. O. S. 52.
[248]) Darkness S. 116.
[249]) Cinq-Mars. L'Orage. Chapitre XXII.
[250]) a. a. O. S. 367.

In „Cinq-Mars“ [251]) „flash the skies“ and „pours the storm“ wie in Byrons Stanzen [252]).

Aus den Belegen ist klar geworden: Vigny sucht und findet bei Byron eine Stütze in der Naturmalerei.

Wie Beschreibungen, so sind auch Bilder und Symbole in Vignys Gedächtnis haften geblieben. Oft benutzt er dasselbe Sinnbild. Wie Parisina nach dem Todesurteil ihres Geliebten nichts äußern kann als einen einzigen langen Schrei und:

„To the earth she fell like stone,
Or statue from its base overthrown“ [253]),

so sieht die Ehebrecherin in ihrem Kind eine lebendige Anklage und:

„Elle entr'ouvre le seuil, mais là tombe abattue
Telle que de sa base une blanche statue“ [254]).

Häufig ändert Vigny den Vergleich etwas ab. Als die Sündflut hereinbricht, wird alles von seinem Platz fortgerissen; die Zeder entwurzelt im Norden die Weide.

„Les ours noyés, flottant sur les glaçons du pôle
Heurtèrent l'éléphant près du Nil endormi“ [255]).
„And dolphins gambol in the lion's den“ [256]).

Aus dem „Déluge“ lassen sich für entlehnte Bilder viele Beispiele anführen; die citierten Stellen, die für analoge Schilderungen in Betracht kommen, bieten eine Menge Material [257]).

Wie oft Vigny den „Giaour“ in der Hand gehabt hat, zeigen folgende Vergleiche. Wie das Rebhuhn „ne peut fuir celui qui la regarde“, und „le chien d'arrêt“, „sombre surveillant“, „la suit, la suit toujours d'un œil fixe et brillant“ [258]), so kann Eloa nicht dem fesselnden Blick Satans ausweichen.

„Tout vous trouble, un regard blesse votre paupière.
Sous ce pouvoir nouveau la Vierge fléchissait“ [259]).

Ein ähnliches Symbol aus dem Tierreich bringt der „Giaour“. In dem Blick des Türken

„. . . . . lurks that nameless spell,
Which speaks, itself unspeakable,
A spirit yet unquell'd and high,
That claims and keeps ascendency;
And like the bird whose pinions quake,

---

[251]) Cinq-Mars. S. 379.
[252]) Stanzas S. 63 Strophe 4, 7 und 8.
[253]) Parisina S. 328.
[254]) La Femme Adultère S. 64.
[255]) Le Déluge S. 48.
[256]) Heaven and Earth S. 332.
[257]) Vergleiche außerdem: Le Déluge Z. 195 mit Heaven and Earth S. 337 Z. 21—24; Le Déluge Z. 65 ff. mit Heaven and Earth S. 356 Z. 6; Le Déluge Z. 108 mit Heaven and Earth S. 332 Z. 14—18.
[258]) Eloa S. 30/31.
[259]) a. a. O. S. 30 Z. 13—15.

But cannot fly the gazing snake,
Will others quail beneath his look,
Nor 'scape the glance they scarce can brook" [260]).

Die Liebe der Frau wird in „Dolorida" und dem „Giaour" verglichen einem Spielzeug, das ein Kind, seiner überdrüssig, triumphierend zerbricht, um sich einem andern zuzuwenden. Die Liebe folgt dem flüchtigen Schmetterling, nicht achtend der Blumen, die sie zertritt [261]).

Dem „Giaour" entstammt auch das bekannte Sinnbild des Scorpions, der, rings vom Feuer umgeben, keinen anderen Ausweg aus der Gefahr weiß, als sich selbst mit seinem Stachel zu töten. Die beiden Dichter wenden das Bild nur verschieden an. Byron deutet auf die Gewissensbisse der Menschen hin:

„Unfit for earth, undoomed for heaven,
Darkness above, dispair beneath,
Around it flame, within it death" [262]).

Bei Vigny ist es der unverstandene Dichter, der, durch den Hunger zur Verzweiflung getrieben, sich selbst tötet [263]).

Wolf und Löwe sind für Vigny wie für Byron Symbole der Tapferkeit, der Majestät. Wir haben die Citate früher gebracht [264]).

Zusammenfassend können wir sagen: Der Einfluß Byrons ist in der Komposition der Vignyschen Gedichte deutlich spürbar. Vor allem zeigt er sich in den Frühgedichten. Im reiferen Alter ist Vigny weniger auf sein englisches Vorbild zurückgekommen. Wir schließen uns E. Faguets Urteil über Vigny an: „Ce qui lui a manqué, ce n'est certes pas l'imagination, c'est une certaine richesse et une certaine souplesse d'imagination" [265]).

Die Konzeption und Komposition zeigen Vigny als Byronschüler. Ist eine Abhängigkeit von Byron auch in der Gestaltung von Vignys Poesie zu erkennen? Wie weit reicht sie?

Wir wollen zunächst die Punkte herausstellen, bei denen wir die Frage bejahen. Vigny bezeichnet „Eloa" und „Le Déluge" als „Mystères". Die Anlehnung in der Wahl des Ausdrucks an Byrons „Cain" und „Heaven and Earth" ist offenkundig. Ein Unterschied in der Auffassung besteht jedoch. Byrons „Mysterien" behandeln biblische Stoffe in dramatischer Form; er nähert sich damit den alten Mysterienspielen. Vigny wählt für seine Gedichte biblischen Inhalts die epische Form, die den dramatischen Mysterien zugrunde lag. Die erzählende Form scheint ihm für seine Zwecke geeigneter als der Dialog.

Dem Beispiel Byrons folgend, verkürzt er die Länge der epischen Gedichte. Nach E. Deschamps' Ansicht fühlt Vigny als einer der ersten französischen Dichter „que la vieille épopée était devenue

[260]) The Giaour S. 177/8.
[261]) Dolorida S. 91. — The Giaour S. 165.
[262]) The Giaour S. 166.
[263]) Chatterton Vorrede S. 238.
[264]) S. 35.
[265]) Etudes Littéraires sur le XIXe Siècle. S. 141.

impossible“ [266]). Es entsteht eine neue Form, welche die Mißbilligung der klassischen Richtung auf sich zieht, weil man sie in keine der bestehenden Gattungen einreihen kann. Vigny bevorzugt diese Form und verwendet sie in den meisten seiner Gedichte. Er bezeichnet diese als „Poëmes“. In ihnen offenbart er seine philosophischen Gedanken. „Le seul mérite qu'on ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme Epique ou Dramatique“ [267]).

Wie bei Byron bestehen Vignys erzählende Gedichte aus kurzen Szenen ohne Uebergang. „Le Déluge“ beginnt mit der Schilderung der schönen, jungen Erde vor der großen Flut. Es folgt ein Bild der fried- und freudlosen Menschheit. Das dritte Bild führt uns auf den Ararat zu einem reinen Hirtenpaar. Wir sehen das reiche Land zu seinen Füßen. Emmanuel teilt Sara den nahen Untergang der Welt mit. Er richtet sein letztes Lebewohl an die mütterliche Erde. Wir erfahren, warum das Paar sich zum Ararat begeben hat, daß einer ohne den andern hätte gerettet werden können, daß sie aber lieber gemeinsam sterben wollen. Dann bricht die Flut herein, sie wird eingehend geschildert. Die Arche Noah schwimmt auf den Wassern. Die höchsten Gipfel der Berge werden von der Flut bedeckt. Die Winde besänftigen sich. Das Hirtenpaar steht noch unversehrt auf dem Ararat. Von den steigenden Wassern wird es zuletzt erreicht. „Et l'arc en ciel brilla, tout étant accompli“ [268]).

Wie auf Byron die Einführung der neuen Gattung zurückzuführen ist, so deutet die Strophenform in „La Fille de Jephté“ auch auf das englische Vorbild. Wir haben wie in „Jephta's Daughter“ vierzeilige Strophen, eine in der französischen Metrik sehr seltene Form. Man hat versucht, auf Grund der äußeren Form, die allgemein auf Byron zurückgeführt wird, das Datum des Gedichtes (1820) um ein oder zwei Jahre vorzurücken. Daß Vigny an dem besonderen Rhythmus Gefallen findet, zeigen „Le Cor“ und „La Neige“. Zu beachten ist, daß auch das Fragment: „Sur la Mort de Byron“ in demselben Metrum geschrieben ist.

Vignys Wortschatz gewinnt unter der Führung Byrons an Plastik, Fülle und Farbe. Die citierten Parallelstellen zeigen es zur Genüge. Und doch, wie weit ist unser Dichter noch entfernt von dem Farbenreichtum der Byronschen Bilder, von der Kraft seines Ausdrucks, von der Bewegung im Metrum!

Das Versmaß, das sich in „Heaven and Earth“ durch den ständigen Wechsel den verschiedenen Situationen so gut anpaßt und ihnen Leben und Bewegung verleiht, ist in Vignys „Le Déluge“ der eintönige Alexandriner. Vigny ist trotz seines großen Vorbilds Franzose genug, sich nicht ganz von der Konvention zu lösen. Zwar ist in einige seiner Dichtungen, wie „Le Trappiste“ und „Dolorida“, etwas von dem Dunklen, Geheimnisvollen eines „Giaur“, eines „Corsair“ eingedrungen,

---

[266]) cit. bei E. Lauvrière: Alfred de Vigny S. 112 Anm.
[267]) Préface des Poèmes. Août 1837 S. 1.
[268]) Le Déluge S. 53.

aber wieder andere zeigen eine solche Präzision in der Sprache, eine solche Klarheit des Stils, daß man den Franzosen sofort erkennt. Die vielen Abschweifungen Byrons, die das Interesse an der Handlung oft erkalten lassen, weiß Vigny zu vermeiden. Er zieht den Rahmen nur so weit, wie die klare Herausarbeitung der philosophischen Idee es nötig macht. Seine Ausführung ist einfacher, klassischer.

Die Quellenuntersuchung hat für das Verhältnis Vignys zu Byron folgendes ergeben:

> Es ist sicher, daß die Dichtungen Byrons in Vigny ein starkes Echo geweckt haben. Vigny fühlt sich besonders in seiner Jugend zu dem englischen Vorbild hingezogen. Der fremde Einfluß macht sich in Gehalt und Gestalt seiner poetischen Schöpfungen bemerkbar. Doch wahrt die Dichtung Vignys durchaus das Gepräge der Originalität. Durch die Assimilierung fremden Gedankengutes entsteht ein neues Kunstwerk.

2. Milton.

Wir haben gesagt, daß Alfred de Vigny durch Vermittlung Chateaubriands den Weg zu Milton findet. Die „Martyrs" und die „Natchez" mit ihrem epischen Rahmen, der „Génie du Christianisme", der Idee und Plan dem 4. Gesang des „Paradise Lost" verdankt, der „Essai sur la Littérature Anglaise", der gleichsam die Vorrede zu Chateaubriands Übersetzung des „Verlorenen Paradieses" bildet, die fast wörtliche Übersetzung des „Paradis Perdu", die Chateaubriand als „l'ouvrage entier de ma vie"[269] bezeichnet, die Reminiszenzen aus Milton in den anderen Werken Chateaubriands wecken und beleben Vignys Interesse für den großen Puritaner. Bevor Vigny seine „Eloa" schreibt, bevor er „La Colère de Samson" dichtet, vertieft er sich in die poetischen Werke Miltons. Wie weit diese Lektüre zur Konzeption und Durchführung dieser beiden Dichtungen beiträgt, soll aus den folgenden Untersuchungen erhellen. Sie verdanken viel den zahlreichen und bedeutenden Arbeiten, die in den letzten Jahren über Vigny erschienen sind. Ich nenne unter anderen: Dupuy „Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny"; Lauvrière „Alfred de Vigny"; Schultz-Gora „Studie zur Eloa von Alfred de Vigny"; Buhle „Alfred de Vignys biblische Gedichte und ihre Quellen".

Daß schon zu Vignys Lebzeiten die Verwandtschaft zwischen „Eloa" und dem „Paradise Lost" festgestellt wurde, darauf deutet Victor Hugos Artikel über Vignys Gedicht in der „Muse Française" von 1824, der zehn Jahre später in der Zeitschrift „Littérature et Philosophie mêlées" mit ganz geringen Änderungen neu erschien. Geändert sind nur die Namen der Gedichte und die ihrer Verfasser. Für „Eloa"

---

[269]) cit. bei Baker: Milton and Chateaubriand S. 88.

ist „Paradis Perdu", für „Vigny" ist „Milton" eingesetzt worden. Da der Artikel im allgemeinen mehr auf das großzügiger angelegte Werk Miltons hinweist, vermutet Schultz-Gora, daß er ursprünglich Milton verherrlichen sollte, daß er dann aber mit geringfügigen Abänderungen zum Lobe des Freundes erschienen sei. Die Vermutung bestätigt die Tatsache, daß Ähnlichkeiten in den beiden Dichtungen vorhanden sind.

Hugo nennt das Werk: „Une composition qui porte l'empreinte ineffaçable de la méditation et de l'inspiration" [270]). Er bezeichnet damit beide Dichtungen als Kunstwerk. Die folgenden Ausführungen betreffen die Idee: „Une idée morale qui touche à la fois aux deux natures de l'homme . . ., une des plus hautes vérités de la religion et de la philosophie" [271]). Diese Stelle weist mehr auf Milton als auf Vigny hin. Die Komposition bleibt nicht unberücksichtigt: „L'échelle entière de la création parcourue depuis le degré le plus élevé jusqu'au degré le plus bas" [272]). Beide Stellen deuten mehr auf das „Paradise Lost" als auf „Eloa" hin. Eloa und Eva fühlen sich zu Satan hingezogen: „par la curiosité, la compassion et l'imprudence" [273]). Wenn Vignys „Eloa" auch mehr „l'Ange de la pitié" ist, so ist sie doch nicht frei von Neugierde und Unvorsichtigkeit. Mit dem „tableau magique qui fait graduellement succéder à toutes les teintes de la lumière toutes les nuances de ténèbres" [274]) charakterisiert Hugo Miltons und Vignys Schöpfung. Auch die Form ist nicht vergessen: „Une leçon terrible donnée en vers enchanteurs" [275]). Die Bemerkung trifft auf „Eloa" wie auf das „Paradise Lost" zu.

Betrachten wir die Grundidee, einzelne Motive und Situationen und die Gestalt beider Dichtungen nun genauer. Nach Dupuy gibt eine Stelle in „Paradise Lost" Vigny die Anregung zu seinem Gedicht. Gott fragt seine himmlischen Heerscharen:

„Which of you will be mortal to redeem
Man's mortal crime, and just the unjust to save?" [276])

Schultz-Gora stellt die Annahme Dupuys in Frage, da Eloa ihr Opfer nicht für die sündige Menschheit, sondern nur für den gefallenen Engel bringen will. Ihm scheint ein Schluß „aus einer derartig allgemeinen und nur sehr teilweisen Aehnlichkeit" [277]) etwas gewagt. Schultz-Gora vermutet, daß Klopstocks „Messias" „wenn auch nicht die Quelle für die ganze Dichtung, so doch der Ausgangspunkt für Vignys Eloa-Konzeption gewesen ist, ja, daß selbst zu dem Hauptmotiv der Anstoß von hier gekommen ist" [278]). Ich kann mich den Gründen, die er für seine Hypothese anführt, nicht verschließen.

---

[270]) Muse Française 1824 S. 251.
[271]) a. a. O. S. 251.
[272]) a. a. O. S. 251.
[273]) a. a. O. S. 251.
[274]) a. a. O. S. 251.
[275]) a. a. O. S. 251.
[276]) Paradise Lost III Z. 215/16.
[277]) Studie zur Eloa S. 281.
[278]) a. a. O. S. 288.

Züge aus dem „Verlorenen Paradies" haben offenbar Vignys Phantasie belebt und ihren Niederschlag in „Eloa" gefunden. Schultz-Gora bringt die Darstellung der Eloa als weiblichen Engel mit menschlichen Zügen in sicheren inneren Zusammenhang mit Milton.

„C'est une femme aussi, c'est une Ange charmante;
Car ce peuple d'Esprits, cette famille aimante
. . . . . .
Unit sa pure essence en de saintes amours." [279])

Auf Adams Frage:

„Love not the heav'nly Spirits and how their love
Express they? by looks only? or do they mix
Irradiance, virtual or immediate touch?"

antwortet Raphael lächelnd:

„. . . Let it suffice thee that thou know'st
Us happy, and without love no happiness.
Whatever pure thou in the body enjoy'st,
(And pure thou wert created) we enjoy
In eminence; and obstacle find none
Of membrane, joint, or limb, exclusive bars.
Easier than air with air, if Spirits embrace,
Total they mix, union of pure with pure
Desiring; nor restrain'd conveyance need,
As flesh to mix with flesh, or soul with soul" [280]).

Eine weitere Analogie stellt Schultz-Gora heraus. Was Eloa früher erfreute, die Sphärenharmonie, die Mysterienspiele, die Sterne, die

„Chars vivants, dont les yeux ont d'éclatants prestiges,
Armures du Seigneur" [281]),

bedeutet für sie nichts mehr, als sie von dem Los des gefallenen Engels gehört hat. — Gott fordert seinen Sohn auf zum Kampf gegen die gefallenen Engel:

„Ascend my chariot, guide the rapid wheels.
. . . . . .
My bow and thunder, my allmighty arms
Gird on, and sword upon thy puissant thigh" [282]).

Bei Vigny wie bei Milton verkehren die Engel vor dem Sündenfall mit den Menschen und berichten ihnen die Vorgänge im Himmel:

„L'archange Raphaël, lorsqu'il vint sur la terre
Sous le berceau d'Eden conta ce doux mystère" [283]).

Der Erzengel besucht Adam im Paradies:

„. . . Lead on then where thy bower
O'ershades" [284]).

---

[279]) Eloa I S. 13/14.
[280]) Paradise Lost VIII 615 ff.
[281]) Eloa I S. 16.
[282]) Paradise Lost VI 711 ff.
[283]) Eloa I S. 14.
[284]) Paradise Lost V 375/6.
[285]) a. a. O. X 650/1.

Wie Gott bei Milton seinen mächtigen Engeln „several charge as sorted best with present things“ [285]) erteilt, wie sie den Himmelskörpern „prescribed their office“ [286]), so hatte Lucifer vor dem Fall die Aufgabe:

„Aux astres il portait tous les ordres de Dieu“ [287]).

Dupuy setzt zwei Stellen aus den beiden Dichtungen in Parallele. In Buch IV 456 ff. des „Paradise Lost“ erzählt Eva Adam, wie sie in einem spiegelglatten See „that to me seemed another sky“ ein Bild sieht, das sie zuerst erschreckt und das sie erst später, durch eine Stimme gewarnt, als ihr eigenes erkennt. In der „Eloa“ II Z. 1 ff. kommt eine Bäuerin an einen einsamen Brunnen mitten in den Bergen. Als sie die Urne hinabtaucht, erblickt sie im Wasser das Bild der Sterne. Diese scheinen ihre Stirn wie eine Krone zu umgeben. Schultz-Gora hält die Ähnlichkeit nur für eine zufällige, da die beiden Schilderungen etwas ganz Verschiedenes beabsichtigen.

Ähnliche Gedanken drücken aus:

Eloa III Z. 9—10.

„D'un chaste vêtement votre sein se décore,
Eve avant le serpent n'en avait pas encore.“

Paradise Lost IV Z. 312.

„Nor these mysterious parts were then concealed.“

Bemerkenswert ist es festzustellen, daß Vigny auch bei Milton in seiner Stellung zum Schicksal bestärkt wird. Wenn auch im allgemeinen der puritanische Dichter das Los der Menschen als gerechte Strafe des Himmels empfindet (siehe Samson Agonistes) und sich ohne Bitterkeit in die göttliche Fügung findet, so läßt er seinen Adam nach dem Sündenfall doch fragen:

„Did I request thee, Maker, from my clay
To mould me Man? Did I solicit thee
From Darkness to promote me? . . .
Wherefore didst thou beget me? I sought it not“ [288]).

Die göttliche Bestimmung, daß nicht nur er, sondern auch die kommenden Geschlechter durch „endless woes“ bestraft werden sollen, ist ihm unbegreiflich.

„Inexplicable
Thy justice seems“ [289]).

Byronsche Töne klingen an, und Vigny ist für sie empfänglich.

In dieser Stimmung ist Adam „Desirous to resign“ [290]). Resignation ist Vignys Endhaltung in den Dingen des Lebens.

Man hat die Frage gestellt, welchem Werke Vigny die Engelnamen entlehnt hat. Seine Himmelsbewohner sind:

„Les Chérubims brûlants qu'enveloppent six ailes,
Les tendres Séraphins, Dieux des amours fidèles,

[286]) Paradise Lost X 657.
[287]) Eloa I Z. 110.
[288]) Paradise Lost X 762/63.
[289]) a. a. O. X 755.
[290]) a. a. O. X 749.

Les Trônes, les Vertus, les Princes, les Ardeurs,
Les Dominations, les Gardiens, les Splendeurs,
Et les Rêves pieux, et les saintes Louanges,
Et tous les Anges purs, et tous les grands Archanges, . . .
Et les Vierges ses sœurs" [291]).

Einigen dieser himmlischen Heerscharen begegnen wir bereits bei Milton: „Thrones, Dominations, Princedoms, Virtues, Powers" [292]).

„The mighty regencies of Seraphim, and Potentates, and Thrones" [293]).

„Cherub and Seraph, Potentates and Thrones,
And Virtues, winged Spirits" [294]).

Zweifelhaft ist, ob Vigny von Milton die Engelnamen übernimmt, da er noch andere Himmelsbewohner kennt als Milton, und Milton wieder einige nennt, die Vigny nicht aufzählt. Schultz-Gora vermutet, daß außer der Bibel und der „Lehre der Kirchenväter" Chateaubriands „Génie du Christianisme" Teil II, Buch 4, Kapitel 8 unserm Dichter in dieser Frage den Weg gewiesen haben.

Nach dem Stand heutiger Quellenforschung ist also der Einfluß Miltons auf die Grundidee der „Eloa" geringer, als man früher annahm. Die Anregung für einzelne Motive und Situationen kann dagegen nicht bezweifelt werden.

Für die Komposition ist die Entwicklung des Satancharakters wichtig. In beiden Dichtungen ist Satan der Versucher. Beide nennen ihn Lucifer. Diesen Namen wagt kein Engel nach seinem Fall zu nennen:

„Aucun Saint n'oserait dire une fois son nom" [295])

Satan wird er jetzt genannt:

„His former name
I heard no more in Heaven" [296]).

Um die Verführung glaubhafter zu machen, verleihen ihm Vigny und Milton auch einige „lichte" Züge, wie den der äußeren Schönheit. Er ist „beau". Seine Stimme ist „douce, profonde et caressante". Zunächst ist sein Flügel „ployée, et sa faible couleur de la brume des soirs imitait sa pâleur" [297]). Bald läßt er alle Verführungskünste spielen und „ses ailes à l'entour et son sein et ses bras répandirent le jour" [298]).

„His form had yet not lost
All her original brightness, nor appeared
Less than Archangel ruin'd, and th'excess

---

[291]) Eloa I S. 14.
[292]) Paradise Lost V 601.
[293]) a. a. O. V 748/9.
[294]) a. a. O. VII 198/9.
[295]) Eloa I S. 16.
[296]) Paradise Lost V 658/9.
[297]) Eloa II S. 24.
[298]) a. a. O. S. 34.

Of glory obscured: as when the sun, new risen,
Looks through the horizontal misty air,
Shorn of her beams" [299]).

Auch als Schlange erscheint Satan bei Milton noch in einem schönen Äußeren:

„his head
Crested aloft, and carbuncle his eyes;
With burnished neck of verdant gold, erect
Amidst his circling spires, that on the grass
Floated redundant: pleasing was his shape
And lovely" [300]).

Dieser verführerische Satan schleicht umher, um seine Opfer zu suchen. Das Suchen hat Erfolg. Er nähert sich der Frau mit gleisnerischen Worten. Er bewundert Eloas „beauté merveilleuse et rayons de gloire" [301]). Die Schlange schmeichelt der „fairest resemblance" des Schöpfers, der „awful brow", der „celestial beauty" [302]). Beide gefallenen Engel stellen Erwägungen über Gott und ihren Fall an.

„. . . n'es-tu pas un ennemi naissant
Qu'instruit à me haïr mon rival trop puissant?" [303])

Gott ist ihm auch „l'ennemi triomphant" [304]), er selbst ist „un exilé" [305]), verbannt vom Himmel, „qui m'envoya la foudre" [306]). Miltons Satan empfindet viel stärker den Gegensatz zu dem Allmächtigen:

„As being the contrary to his high will
Whom we resist" [307]).

In ihm ist das Gefühl der Rache gegen den Rivalen maßgebend:

„All is not lost; the unconquerable will,
And study of revenge, immortal hate,
And courage never to submit or yield" [308]).

Vignys Lucifer ist reuevoller:

„Maudit soit le moment où j'ai mesuré Dieu!" [309])

Miltons Satan hat keine Sehnsucht zur Rückkehr in die himmlischen Gefilde, denn Gott

„deserved no such return
From me" [310]).

---

[299]) Paradise Lost I 591 ff.
[300]) a. a. O. IX 499 ff.
[301]) Eloa II S. 25.
[302]) Paradise Lost IX 537 ff.
[303]) Eloa II S. 25.
[304]) a. a. O. S. 25.
[305]) a. a. O. S. 26.
[306]) a. a. O. S. 26.
[307]) Paradise Lost I 160.
[308]) a. a. O. I 106 ff.
[309]) Eloa III S. 35.
[310]) Paradise Lost IV Z 42/3.

Da:

„. . . all his good proved ill in me
And wrought but malice“ [311]).

Chateaubriand sagt in seinem „Essai sur la Littérature Anglaise“: „Eve a une séduction inexprimable; elle respire à la fois d'innocence et de volupté“ [312]). Diese allgemeine Charakteristik der Miltonschen Gestalt paßt nur zum Teil auf Eloa und läßt sich auch nur zum Teil auf Eloa anwenden. Im Grunde ist die Auffassung der Frau in „Paradise Lost“ und in „Eloa“ sehr verschieden. Milton stellt dem nachdenklichen, starken Adam die schwache Frau gegenüber, die, mit äußeren Reizen ausgestattet, sich nach der Liebe des Mannes sehnt und ihn verführt. Nur manchmal zeigt sich die Frau stärker als der Mann. Nach dem Sündenfall klagt sie sich der größeren Schuld an, weil sie nicht nur gegen Gott, sondern auch gegen Adam gefehlt hat. Sie will der Liebe entsagen, den Tod erleiden. Der fassungslose Adam kommt durch sie wieder zur Besinnung.

Vignys „Eloa“ ist aus einer Träne Christi geboren, aus einem Akt der Liebe, des Mitleids. Daher verkörpert sie vor allem diese beiden Tugenden. Wohl ist sie durch ihr schönes Äußere auch „séduisante“, aber sie benutzt diesen Vorteil nicht, sie vergißt sich selbst und will mit dem Opfer des eigenen Lebens Satan retten, Satan glücklich machen. Eines solchen Opfers ist Miltons Eva nicht fähig.

Die Ähnlichkeiten, die in der Charakterisierung der Hauptpersonen hervortreten, weisen hin auf Anregungen, die von der Miltonlektüre ausgehen. Abweichende Züge hängen eng mit der verschiedenen Absicht der Dichter zusammen.

Beschreibungen, Bilder und Vergleiche beleben sich, als Vigny der Schüler Miltons wird. „It was not by the method of reasoning that Milton had convinced, but by establishing an image“ [313]). Die Farben gewinnen an Wärme, der Ausdruck an Plastik, die Darstellung an Wirklichkeitstreue. Die Schilderungen des Weltalls mit seinen Sternen [314]), erfüllt von der Musik der himmlischen Chöre [315]), erinnern an den Gesang der Engelscharen in „Paradise Lost“ [316]), an die „starry sphere“ [317]). Die Farbentöne des hereinbrechenden Abends: „le nuage embaumé à sa lueur de rose, la couche d'ambroisie“ [318]), rufen manche poetische Stelle bei Milton ins Gedächtnis. Der Abend bricht herein, die Wolken am westlichen Himmel „reflected purple and gold“, und das Firmament erstrahlt von „living sapphires“ [319]). Dupuy vergleicht die Stelle, in der Satan der Eloa den Zauber der

---

[311]) Paradise Lost IV Z. 47/8.
[312]) cit. bei Baker: Milton and Chateaubriand S. 90.
[313]) Baker S. 91.
[314]) Eloa I Z. 84—90.
[315]) a. a. O. I Z. 90—96; III Z. 244 ff.
[316]) Paradise Lost III 345 ff.; 365 ff.
[317]) a. a. O. III 416.
[318]) Eloa II Z. 30 ff.
[319]) Paradise Lost IV 596 ff.

Nacht beschreibt[320]), mit einer Stelle in „Paradise Lost", in der die Schlange Eva die Schönheiten der nächtlichen Stille betörend malt[321]). Wir haben „l'éloquent rossignol", die mit ihrer „voix sonore" als „héraut harmonieux" die Stunde der heimlichen Liebe kündet; wir haben:

„The night-warbling bird, that now awake,
Tunes sweetest his love-labour'd song."

Sternenbesät ist der Himmel; wir hören von den „feux du firmament", von ihrem „lumineux chemin". Der Himmel „wakes with all his eyes". Schultz-Gora bezeichnet die Ähnlichkeit als eine rein äußere[322]), da die Absicht der beiden Dichter auseinandergeht. Während Vignys Satan mit seiner Schilderung nur das Herz der Eloa gewinnen will, will der Satan Miltons „in der Hauptsache den Kontrast mit dem Himmel gewinnen". Die Wahrheit und Schönheit der Bilder, die Naturmalerei zieht den Romantiker immer wieder zu dem Engländer. Im Himmel gibt es:

„Une pure fontaine,
Une eau brillante y court sur un sable vermeil"[323]).

Blumen beschatten: „the fount of life,

And where the river of bliss through midst of Heaven
Rolls o'er Elysian flowers her amber stream"[324]).

Jenseits der himmlischen Sphären gibt es eine andere Welt, mit Wolken und Nebeln, mit Gewittern:

„L'espace est désert, triste, obscur, et sillonné
Par un noir tourbillon, lentement entraîné.
Un jour douteux et pâle éclaire en vain la nue.
Sous elle est le Chaos et la nuit inconnue"[325]).

„A globe far off
It seem'd, now seems a boundless continent
Dark, waste, and wild, under the frown of Night
Starless expos'd, and ever-Threatening storms
Of Chaos blustering round inclement sky"[326]).

Die Beispiele zeigen, daß Vigny in der Verwendung künstlerischer Mittel manches von Milton gelernt hat. Es mögen nicht immer die aus Milton zitierten Stellen zugrunde gelegen haben; es sollte nur gezeigt werden, daß Vignys Schilderungen, Bilder und Vergleiche, daß seine Ausdrücke Milton manche Anregung verdanken.

Fünfzehn Jahre später ist Vigny auf Milton noch einmal zurückgekommen. Sein „Colère de Samson" ist 1839 entstanden und aus Shavington datiert. Die erneute Beschäftigung mit Milton während des Englandaufenthaltes hat ihm nicht nur das „Verlorene Paradies"

320) Eloa II Z. 153 ff.
321) Paradise Lost V Z. 38 ff.
322) Studie zur Eloa S. 282.
323) Eloa I Z. 168/9.
324) Paradise Lost III 357 ff.
325) Eloa I Z. 234 ff.
326) Paradise Lost III Z. 422 ff.

von neuem nahe gebracht, sondern ihn auch mit einem anderen Werk des puritanischen Dichters, mit dem „Samson Agonistes", vertraut gemacht.

Wie weit können wir diese beiden Dichtungen in Konzeption, Komposition und Ausführung nebeneinanderstellen?

Daß Miltons Werk Vigny den Anstoß zu seinem Gedichte gibt, ist unbestritten. Die Lektüre fällt in eine Zeit, in der die Auseinandersetzung mit Mme Dorval noch nicht ganz abgeschlossen ist, obgleich ein neuer Schmerz, der Tod seiner Mutter, den andern etwas zurückgedrängt hat. Der Simson-Delila-Stoff scheint ihm zum Ausdruck seiner Enttäuschung besonders geeignet.

Milton unterstützt unsern Dichter in seiner Ansicht über die Treulosigkeit und Käuflichkeit der Frau. Das Verhältnis von Simson zu Delila spielt schon in „Paradise Lost" eine Rolle.

„So rose the Danite strong,
Herculean Samson from the h a r l o t - l a p
Of Philistean Dalilah, and waked
Shorn of his strength" [327]).

Auch bei Vigny ist Delila die „pâle prostituée" [328]). Innig liebte Simson seine Frau:

„I before all the daughters of my tribe
And of my nation chose thee from among
My enemies, loved thee, as too well thou know'st, too well" [329]).

„L'homme a toujours besoin de caresse et d'amour" [330]).

In einer schwachen Stunde entreißt sie ihm sein Geheimnis:

„. . . . unbosom'd all my secrets to thee,
Not out of levity, but over-power'd
By thy request, who could deny thee nothing" [331]).

„Trois fois elle a vendu mes secrets et ma vie" [332]).

Während nun Miltons Simson nicht gegen Gott, sondern gegen seine eigene Verblendung die größten Vorwürfe erhebt, fühlt sich Vignys Held wohl gedemütigt, aber Reue über seine Tat empfindet er nicht. Was ihn empört, ist nicht sein eigener Fehltritt, sondern die Untreue der Frau, dieser ständige Kampf der Geschlechter, in dem der Mann unterliegen muß, denn „plus ou moins la Femme est toujours Dalila" [333]). Miltons Held nimmt sein schweres Los als gerechte Züchtigung des Himmels hin:

„. . . Nothing of these evils hath befallen me
But justly; I myself have brought them on,
Sole author I, sole cause" [334]).

---

[327]) Paradise Lost IX Z. 1057 ff.
[328]) La Colère de Samson S. 213.
[329]) Samson Agonistes Z. 876 f.
[330]) La Colère de Samson S. 210.
[331]) Samson Agonistes Z. 879 ff.
[332]) La Colère de Samson S. 212.
[333]) a. a. O. S. 211.
[334]) Samson Agonistes Z. 374 ff

Vigny geißelt den Fluch, der in dem Gesetz der Natur liegt. Bitterkeit gegen die Treulose erfüllt sein Herz.

„Car la bonté de l'homme est forte et sa douceur
Ecrase, en l'absolvant, l'être faible et menteur“ [335]).

Der blinde Held Miltons nennt seine Frau auch „that specious monster, his accomplished snare, his faithless enemy, the poisonous bosom snake“. Er ist empört:

„How openly and with what impudence
She purposed to betray me“ [336]).

Vigny sieht in ihr:

„la vipère dorée,
Le compagnon dont le cœur n'est pas sûr.
L'être impur“ [337]).

Müde geworden, wartet er auf den letzten Verrat:

„J'ai donné mon secret, Dalila va le vendre“.

Die Idee der Versündigung gegen Gott tritt bei Milton stark hervor:

„But I God's Counsel have not kept, his holy secret
Presumptuously have published, impiously“ [338]).

Vignys Samson ist dieser Gedanke fern; er hadert mit der Indifferenz Gottes in diesem Kampf, der:

„Se livre sur la terre, en présence de Dieu,
Entre la bonté d'Homme et la ruse de Femme“ [339]).

Das einzige, was für den Verratenen übrig bleibt, ist stumme Resignation: „Mais enfin je suis las“. „Ce qui sera, sera“ [340]). Miltons Held ergibt sich, weil er seinen Fehltritt einsieht. Bei Milton erscheint Delila zum Fest geschmückt; sie versucht noch, dem Blinden beizustehen; entrüstet weist er ihr Anerbieten zurück:

„These are thy wonted arts,
And arts of every woman false like thee,
To break the faith“ [341]).

Vignys Delila liegt zu seinen Füßen:

„Ses bras fins tout mouillés de tièdes sueurs,
Ses pieds voluptueux qui sont croisés sous elle,
Ses flancs plus élancés que ceux de la gazelle,
Pressés de bracelets, d'anneaux, de boucles d'or, sont bruns . . .
Ses deux seins, tout chargés d'amulettes anciennes,
Sont chastement pressés d'étoffes Syriennes“ [342]).

---

[335]) La Colère de Samson S. 212.
[336]) Samson Agonistes Z. 398/9.
[337]) La Colère de Samson S. 213.
[338]) Samson Agonistes Z. 497/8.
[339]) La Colère de Samson S. 210.
[340]) a. a. O. S. 213.
[341]) Samson Agonistes Z. 748 ff.
[342]) La Colère de Samson S. 210.

Die Erinnerung an Miltons Adam und Eva ist in Vigny noch wach:

Delila „. . . répand
Ses cheveux dénoués aux pieds de son amant“ [343]).

Eva „with tresses all disordered at his feet
Fell humble“ [344]).

Miltons Simson und Adam glauben wie Vignys Held, daß die trügerische Frau die schwersten Stunden im Leben des Mannes verursacht.

„Innumerable
Disturbances on earth through female snares,
And strait conjunction with this sex“ [345]).

Neben vielen Ähnlichkeiten zeigen sich große Unterschiede in der Konzeption und Komposition. Es ist, als ob der puritanische Milton durch seine Stellungnahme zu religiösen Fragen Vigny zum Kampf herausfordert: „Il aiguilla sa pensée en sens inverse“ [346]).

Die Form zeigt gleichfalls Gemeinsames und Abweichendes. Die Einwirkung Miltons auf die Gestalt des Vignyschen Gedichtes unterliegt keinem Zweifel. Die angeführten Parallelen haben schon die vielen gleichen und ähnlichen Ausdrücke herausgestellt. Zwei wichtige Unterschiede zeigen sich in der Ausführung. Miltons Schöpfung ist: „a Dramatic Poem“ im Stil der antiken Tragödie mit Chören. Dupuy bezeichnet sie als „une œuvre d'une grandeur eschylienne“ [347]). Die Form ist der Dialog. — Vignys Werk ist ein episches Gedicht mit stark philosophischem Hintergrund. Buhle macht auf einen weiteren Unterschied aufmerksam. Während bei Milton „die eigentliche Handlung fehlt und durch Botenberichte nur unvollkommen ersetzt wird“, finden wir bei Vigny „gedrängte Kürze und Reichtum der Handlung“ [348]). — Die Untersuchung ergibt:

Miltons Dichtungen haben in Vigny unauslöschliche Spuren hinterlassen. In dem Jugendgedicht wie in dem Werk des reiferen Alters kämpft Vigny um seine Eigenart. Trotz Anlehnung und Übernahme einzelner Züge offenbaren „Eloa“ und „La Colère de Samson“, neben Miltons Poesie gestellt, die geistig unabhängige Schöpferkraft Vignys. In den Unterschieden, die sich ergeben haben, zeigen sich deutlich die ganz verschiedenen Lebensanschauungen des puritanischen Milton und des philosophischen, in seiner Endhaltung stoischen Vigny.

---

[343]) La Colère de Samson S. 209.
[344]) Paradise Lost X Z. 911/12.
[345]) a. a. O. X Z. 896 ff.
[346]) Feuilles d'Histoire 1. April 1914.
[347]) E. Dupuy: Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny S. 400.
[348]) Alfred de Vignys biblische Gedichte und ihre Quellen. S. 69.

3. Thomas Moore.

Der Einfluß, den Thomas Moore auf Alfred de Vigny ausübt, ist schon eingehender untersucht von Baldensperger in dem Artikel: „Thomas Moore et Alfred de Vigny" und von A. B. Thomas in seiner Dissertation. Ich benutze diese Arbeiten, ordne und ergänze das Material, um zu einem abschließenden Urteil zu kommen.

Nach Dupuy hat Vigny Moores Gedicht „The Loves of the Angels" gelesen, aber „Alfred de Vigny n'a presque rien tenu de ce poème"[349]. Die Meinungen von Vignys Zeitgenossen weichen von Dupuys Urteil ab. Zwar rechnet Sainte-Beuve Thomas Moore auch nur „parmi les sources extérieures du talent de Vigny"[350], zwar spricht Latouche, ein Freund Vignys, hinsichtlich der Konzeption des Eloastoffes nur von „quelque analogie avec tel poème de Moore ou de Byron"[351], aber ein Einfluß scheint ihnen ebenso sicher wie Lamartine. Dieser betont die Anlehnung an Thomas Moore sogar noch stärker als die an Byron: „Une autre imitation (que Byron) plus étudiée tentait déjà l'âme douce et tendre de Vigny, Thomas Moore"[352].

Für den Vergleich Vigny-Moore kommen zwei Gedichte von Vigny in Frage: „Le Déluge" und „Eloa". — Dieselbe Bibelstelle, die Byron für seinen „Heaven and Earth", die Thomas Moore für seine Allegorie „The Loves of the Angels" benutzt, legt Vigny seinem „Déluge" zugrunde. Da Vigny ein eifriger Bibelleser war, ist die Annahme einer Beeinflussung in diesem Punkt nicht zwingend. Alle drei Dichter behandeln die verbotene Liebe eines Engels zu irdischen Jungfrauen und seine Bestrafung. Da dies Problem schon in der Bibel angedeutet wird, ist Vignys Abhängigkeit von Byron und Moore nicht sicher. Wie Moore zeigt Vigny, daß des Menschen Wissen um göttliche Dinge begrenzt ist. Das erfüllt die Gestalten beider Dichter mit Trauer. Während aber Moore sich resigniert in die göttliche Fügung findet, benutzt Vigny diesen Zug, um sich gegen das Schicksal aufzulehnen. Moore schildert die Gewissensbisse der schuldigen Engel und sieht in ihrer Strafe die göttliche Gerechtigkeit. Bei Vigny fehlt der versöhnende Ausgang; er klagt Gott der ungerechten Bestrafung Unschuldiger an.

In der Charakterisierung der Personen entdecken wir Ähnlichkeiten zwischen Moores und Vignys Dichtungen. Die Darstellung des Hirtenpaares bei Vigny erinnert an die des dritten Paares bei Moore. In Reinheit und Schönheit wandern sie über die Erde; inniges Verstehen erfüllt sie.

Auch die Ausführung klingt an Moores Gedicht an. Die Schilderung der Erde vor der Flut: „La Terre était riante et dans sa fleur première"[353] ist der Beschreibung Moores verwandt:

„'Twas when the world was in its prime"[354].

---

[349]) Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny S. 396.
[350]) Cit. bei Baldensperger: Thomas Moore et Alfred de Vigny S. 290.
[351]) a. a. O. S. 290.
[352]) Baldensperger: Alfred de Vigny S. 96.
[353]) Le Déluge S. 41.
[354]) The Loves of the Angels S. 109.

Moores Einwirkung zeigt sich vielleicht noch deutlicher in Vignys „Eloa ou la Sœur des Anges". Vielleicht geht der Titel „La Sœur des Anges" auf Moore zurück. Der Cherubim bezeichnet seine Gefährtin als: „my twin sister of the sky" [355]).

Schultz-Gora [356]) deutet eine Analogie zwischen Moores „Paradise and the Peri" und „Eloa" an. Die Peri bringt zunächst einen Blutstropfen, dann einen Seufzer, schließlich als edelste Gabe die Träne eines reuigen Sünders vor die Pforte des Paradieses. Wie Moore die Träne als kostbarstes irdisches Gut bezeichnet, so läßt Vigny Eloa entstehen aus einer Träne Christi, die er am Grabe des Lazarus vergießt.

Diese Ähnlichkeiten sind ganz äußerlich. In der Tiefe der Gefühle, in dem Reichtum der Gedanken steht Vignys „Eloa" weit über Moores Schöpfungen. Moores „The Loves of the Angels" hat das Werk Vignys in der Konzeption kaum beeinflußt.

Vereinzelt finden wir Gemeinsames in der Charakterisierung. Vignys Satan ist mit Byrons und mit Miltons gefallenem Engel verwandt. Er trägt aber auch Züge der Engel Moores. So versucht er, wie der zweite Engel Moores, der stolze Cherubim, seine Verführungskünste durch Betörung der Sinne. Wie Lea, die Geliebte des ersten Engels, nur von Trauer erfüllt ist und nicht vor dem Verführer zurückschreckt, so empfindet auch Eloa Trauer. Aber sie empfindet mehr als Trauer. Von Mitleid bewegt, will sie Satan retten. „Vigny passe de la tristesse à la pitié, et enfin à l'amour" [357]).

Bei Moore erhält Vigny wichtige Auskunft über die Engelwelt, über Fragen des Weltalls.

Den wirksamsten Einfluß aber übt Moore auf Vigny aus durch das etwas manierte Kolorit. Die Ausschmückung, Beschreibung und Schilderungen zeigen, daß Vigny viel von der Moorelektüre im Gedächtnis behalten hat. Der Ausdruck gewinnt an Mannigfaltigkeit, die Bilder an Glanz und Fülle. Ich verweise auf die große Anzahl der Parallelstellen, die Baldensperger aufführt [358]).

Wir können sagen: die Einwirkung Moores auf Alfred de Vigny ist nur vorübergehend . Der Mangel an tiefen Gedanken bei Moore ist der Grund für den beschränkten Einfluß in der Konzeption. Die Charakterzeichnung ist bei beiden Dichtern in der Grundlage verschieden. Übereinstimmung findet sich nur vereinzelt. Vigny entlehnt Moore einzelne Bilder, Farben, Wendungen. Sainte-Beuve hat recht, wenn er Moore zu den „sources extérieures" zählt.

---

[355]) The Loves of the Angels S. 120.
[356]) Studie zur Eloa von Alfred de Vigny S. 285.
[357]) Feuilles d'Histoire 1. Mai 1914 S. 463.
[358]) Alfred de Vigny S. 104—106.

4. Ossian.

Wir haben Spuren von Byron, von Milton und von Moore in Vignys „Eloa" gefunden. Nicht ganz ohne Einfluß ist Ossian auf dies Jugendgedicht gewesen.

Die Vertrautheit mit der Ossianstimmung ist schon 1820 in Vignys Artikel über Byron ersichtlich, wenn er „Lara" folgendermaßen charakterisiert: „Le récit est si vague, les pensées de l'auteur sont si obscures et si peu liées qu'au lieu d'un tableau il semble voir un voile obscur à travers lequel passent quelques personnages semblables à des ombres rapides ou aux fantômes nébuleux des poètes du Nord" [359]).

Der Zeitströmung folgend, opfert Vigny auch der vagen Melancholie, die durch Ossian in die Literatur gekommen ist. Jugendgedichte wie „Héléna", „La Neige", „Le Cor", „Eloa", „Le Déluge", „Le Trappiste" unterliegen ohne Zweifel der Einwirkung des nordischen Barden. Der 2. Gesang der „Eloa" zeigt deutlich Reminiszenzen aus der Ossianlektüre. Wir finden hier „la Clyde écumineuse", „la montagne brumeuse", „les glaciers de l'Arven", „les brouillards du Crona"; wir sehen Felsen, Abgründe, Wasserfälle; wir treffen Menschen „s'égarant au milieu des nuages", den Jäger „qui cherche les sentiers voilés par les orages"; an uns vorüber eilt „le plaid léger d'une Écossaise"; die schattenhaften Gestalten der Vorfahren geistern in den Lüften; die Harfe erklingt, Evir-Coma wird herbeigerufen. Typische Ossianstimmung liegt über der Bergwelt mit ihrem Wolkenmantel, ihren Wasserfällen und tiefen Schluchten in „Le Trappiste"; über den Klagen der Griechen in „Héléna", auf die das weite Meer und andere Stimmen in der Natur antworten.

Aus den Jugendgedichten geht deutlich hervor, daß Vigny Ossiangesänge wie „Témora", „Comala", „Fingal", „Oithona", „Sulmalla", „Selma" und andere gelesen und Stellen im Gedächtnis hat wie: „Was he white as the snow of Arven?" „Dwell, thou mist of gloomy Crona, dwell on the path of the king!" [360]) „I behold my departed friends. Their gathering is on Lora, as in the days of other years. Fingal comes like a watry column of mist, his heroes are around" [361]).

Ossian fesselt unsern Dichter noch weiter. Das Lied des Adjutanten und seiner Tochter in „La Veillée de Vincennes" „s'élevait lentement et s'évaporait tout à coup comme le brouillard d'Ossian; ces brouillards qui se forment sur l'écume mousseuse des torrents de l'Arven, s'épaississent lentement et semblent se gonfler et se grossir en montant, d'une foule innombrable de fantômes tourmentés et tordus par les vents" [362]). Collingwood wird in „La Canne de Jonc" verglichen mit „un de ces vieux dogues d'Ossian qui gardent éternellement les côtes d'Angleterre dans les flots et les brouillards" [363]).

---

[359]) Conservateur Littéraire 1820. cit. bei E. Estève: Byron et le Romantisme Français S. 97.
[360]) Ossian. Comala S. 31 Z. 10/11. Comala S. 31 Z. 1/2.
[361]) Ossian. Selma S. 187 Z. 15—19.
[362]) Servitude et Grandeur Militaires S. 91.
[363]) a. a. O. S. 217.

Es ergibt sich: Der Einfluß Macphersons ist in den Jugendgedichten Vignys offenkundig. Anklänge finden sich vereinzelt in späteren Werken. Vigny ist von Ossian nicht abhängig in der Wahl der Themen und in der Charakterzeichnung; gewirkt hat auf unsern Dichter wie auf die übrigen Romantiker nur die mystische Stimmung, die vage Melancholie des gälischen Barden.

5. Young.

Nahe verwandt mit dem Einfluß Ossians ist der Youngs. Der Dichter der „Nachtgedanken" hat durch seine tiefe Melancholie auf Alfred de Vigny Einfluß gehabt. Ein Brief an Sainte-Beuve vom 3. April 1829 offenbart die eigentümliche Youngstimmung, die unsern Dichter beim Lesen von Sainte-Beuves „Joseph Delorme" erfaßt. Er spricht von den „impressions douloureuses, sombres et tendres", die das Werk in ihm erweckt. Der arme Dichter ist für ihn „une âme blessée qui se montre tout éplorée". Sein Los erfüllt ihn mit tiefem Mitleid: „Il m'arrive à chaque instant d'être emporté par elle et d'aller jusqu'à la fin en soupirant et en gémissant de ses maux". Die innere Erregung läßt zuletzt seine Tränen fließen: „Je me sens les larmes dans la tête" [364]). Die weltschmerzliche Stimmung in diesem Brief ist Ausdruck des „youngisme". Das Seufzen und Klagen des Dichters der „Night Thoughts" über die Nichtigkeit des Menschen, und die tränenreiche Trauer über die Eitelkeit und Nutzlosigkeit des irdischen Lebens lassen in Vigny eine Saite erklingen. Aber in der Grundstimmung und Endhaltung ist der Pessimismus Youngs von dem Vignys sehr verschieden. Young ist gläubig. Er hadert nicht mit der Vorsehung, sondern er reflektiert nur über Leben, Tod, Unsterblichkeit, um seine religiöse Anschauung von der Macht und dem endlichen Sieg des Guten zu offenbaren. Vignys Pessimismus ist erfüllt von Vorwürfen gegen den kalten, mitleidlosen göttlichen Richter, der den Menschen elend und sündig schuf. Zwar fragt Young in der 7. Nacht auch:

„Ere yet in Being, was Mankind in Guilt?
Why thundered this peculiar Clause against us,
All mortal, and all-wretched .....
. . . . . 'Tis too much
On Being unrequested at thy Hands,
Omnipotent!" [365])

Zwar läßt er sich von der Heftigkeit des Affekts fortreißen zu den vielen Fragen:

„If needful to the selfish Schemes of Heaven
To sting us sore, why mockt our Misery?
Why this so sumptuous Insult o'er our Heads?

[364]) Correspondance Baldensperger S. 174.
[365]) Night Thought VII. Z. 750 ff.

Why this illustrious Canopy display'd?
Why so magnificently lodg'd Despair?" [366])

Aber Young betrachtet das Weltgebäude nur von dieser Seite, um aus der Pracht und Größe desselben einen Beweis für die höhere Bestimmung des Menschen abzuleiten. In der 9. Nacht [367]) weckt der gegestirnte Himmel ähnliche Gedanken in dem Dichter. Er sieht dort die Ewigkeit des Menschen angeschrieben. Vignys Groll gegen den Allmächtigen entspringt einer Seele, die in Wahrheit an die „selfish Schemes of Heaven" glaubt und sich gegen den „Hohn" des Himmels über unser Elend auflehnt, die in der Natur keinen Trost und Halt findet, da sie ihm erscheint als „impassible théâtre que ne peut remuer le pied de ses acteurs" [368]). Wir haben gesehen, wieviel näher Vigny in seiner pessimistischen Grundhaltung dem Weltschmerz eines Byron steht. Nach Citoleux kann Youngs Philosophie unserm Dichter nur helfen „dans la mesure où l'antithèse sert à préciser la thèse" [369]).

Es steht fest: Vigny hat Young gelesen. Der „youngisme" streift auch ihn. „Mais nulle part l'on ne retrouve de trace d'une étude approfondie de l'écrivain ou d'une imitation quelconque" [370]).

6. Wordsworth.

Bis 1825 wurde Wordsworth infolge einer abfälligen Kritik Byrons in Frankreich wenig geschätzt. Pichot, ein eifriger Anhänger der „Seeschule", sucht in seinem „Voyage" der vorgefaßten Meinung entgegenzutreten. Das setzt Sainte-Beuve fort, „qui a été le grand prêtre du culte lakiste" [371]). Glühender Verehrer und Nachahmer von Wordsworth ist er in seinem „Joseph Delorme". Aus einem Brief an Sainte-Beuve wissen wir, daß dies Werk einen tiefen Eindruck auf Vigny macht. Ich vermute, daß Vigny durch Sainte-Beuve zu Wordsworth gekommen ist.

Eine Äußerung über Brizeux, einen Schüler Wordsworths, zeigt, daß er sich mit dem englischen Romantiker beschäftigt hat. Er vergleicht die „douces couleurs lakistes" in Brizeux' Werken mit den „douces couleurs virgiliennes" [372]) . Weitere Angaben fehlen.

Was mag Vigny zu dem Führer der „Seeschule" gezogen haben? Können wir einen Einfluß feststellen?

Für Wordsworth und seine Freunde ist die Romantik weniger eine Erneuerung der künstlerischen Mittel als „un réveil moral" [373]). Sie sehen ihre Aufgabe darin, „d'être surtout des penseurs profonds, des guides philosophiques" [374]). Der philosophische Vigny entdeckt in

[366]) Night Thought VII. Z. 785 ff.
[367]) a. a. O. IX Z. 664—66.
[368]) Poèmes. La Maison du Berger S. 189.
[369]) Feuilles d'Histoire 1. Jan. 1914.
[370]) W. Thomas S. 546.
[371]) M. A. Smith: L'Influence des Lakistes S. 355.
[372]) Journal d'un Poète S. 80.
[373]) M. A. Smith: L'Influence des Lakistes S. 25.
[374]) a. a. O. S. 25.

Wordsworth verwandte Saiten. Die reflektierende Art, die Behandlung metaphysischer Fragen zieht ihn an. Beide fliehen in die Einsamkeit, um über das eigene Schicksal und das der Mitmenschen nachzudenken. Beide Dichter berühren sich in dem unerschütterlichen Glauben an die soziale Mission des Dichters. Die Sympathie für die Schwachen, Armen, Unterdrückten verbindet sie. In der strengen Sittlichkeit, der Würde, dem großen Pflichtgefühl stimmen sie beide überein. Eingehende Analyse der Gefühle ist ihnen gemeinsam.

Das wären die wesentlichsten Berührungspunkte. Unterschiede in ihrer Weltanschauung können wir daneben stellen.

Vigny ist Pessimist, Wordsworth Optimist. Der Engländer hat ein ganz persönliches Verhältnis zur Natur; überall sieht er den Finger Gottes; er beugt sich vor der Majestät des Allmächtigen. Die warme Liebe zur Natur spricht fast aus jeder Zeile. Dem pantheistischen Optimisten steht der Skeptiker Vigny gegenüber. Die Indifferenz Gottes und der Natur führt ihn zur Resignation.

Wenn wir nach diesen Betrachtungen von einem Einfluß Wordsworths auf Vigny sprechen wollen, so müssen wir ihn dahin beschränken, daß die Beschäftigung mit dem englischen Dichter in Vigny nichts Neues weckt, daß sie ihn in bestimmten Ansichten über das Leben und die Menschen stützt und stärkt. Während Wordsworth die übrigen Romantiker mehr durch seine „poésie modeste et domestique“ [375]) fesselt, wirkt er auf Vigny naturgemäß mehr durch „son profond enseignement moral, psychologique et philosophique“ [376]).

7. Shelley.

Baldenspergers Anregungen folgend, untersucht Gilbert Chinard die Beziehungen Alfreds de Vigny zu Shelley [377]). Seiner Studie ist kaum etwas hinzuzufügen. In Frage kommt für die Einwirkung des englischen Dichters nur ein Gedicht Vignys: „La Maison du Berger“. Baldensperger bringt einzelne Stellen, besonders die Zeilen 323—326 [378]), in Zusammenhang mit der langen Tirade von Akt I des „Prometheus Unbound“. Chinard weist andere „rapprochements“ nach mit „Queen Mab“, „The Demon of the World“ und „Alastor or the Spirit of Solitude“.

Wie die Feenkönigin Mab der Seele der schlafenden Janthe „the flood of ages“ zeigt und sie über das Wesen des Weltgeistes belehrt, so fordert der Dichter Eva auf, mit ihm zu betrachten „. . . ceux qui sont passés et ceux qui passeront. Tous les tableaux muets qu'un esprit pur m'apporte“ [379]).

[375]) L'Influence des Lakistes S. 357.
[376]) a. a. O. S. 357.
[377]) Revue de Littérature Comparée. Bd. II 1922. S. 477 ff.
[378]) Poèmes S. 191.
[379]) Poèmes S. 191.

Nach Chinard gleicht Eva dem Phantasiegebilde, dem der Dichter in „Alastor“ nachjagt, das er in seinen Träumen erblickt hat.

Analogien finden sich auch in den Schilderungen. Nicht immer kann man jedoch mit Sicherheit auf eine Beeinflussung schließen. Wie Vigny zeichnet Shelley in „Alastor“ ein fernes Tal mitten in den Bergen, beide malen die hereinbrechende Dämmerung mit ähnlichen Farben.

Vielleicht den wesentlichsten Berührungspunkt bildet die Ansicht der Dichter über die Natur. Diese kann Freude und Leid der Menschen nicht mitempfinden. Stumm und unparteiisch nimmt sie die Gefühlsäußerungen der Menschen, die sich in sie flüchten, auf.

Nach Chinard hat Vigny noch unter dem frischen Eindruck der Shelleylektüre gestanden, als er sein Gedicht „La Maison du Berger“ schrieb.

IV. Der Roman.

1. Walter Scott.

Seit 1823 finden wir bei Vigny Pläne und Skizzen für epische Dichtungen. „Eloa“ und „Le Cor“ können dies Interesse nur ungenügend befriedigen. Aus einer Tagebuchnotiz erhellt sein Bedauern, nichts geschaffen zu haben, das den großen Epen an die Seite gestellt werden könnte. Ihn begeistert die Lektüre des „Befreiten Jerusalem“, der „Göttlichen Komödie“, des „Don Quichote“, der Rolandsage. Diese Begeisterung ist in seinen Werken spürbar.

Epische Breite in Sitten-, Personen- und Landschaftsschilderungen bieten ihm auch die „Waverley Novels“ Scotts. Die historischen Romane des „grand étranger“ waren um diese Zeit sehr „en vogue“, und da sie Vignys Vorliebe für das epische Element entgegenkommen, vertieft er sich in Scott wie die übrigen Romantiker, wie ganz Frankreich. Sein historischer Roman „Cinq-Mars“ legt beredtes Zeugnis davon ab.

Was findet Vigny an historischen Romanen im eigenen Lande vor? Ist sein Werk von ihnen abhängig? Was verdankt er Scott?

Maigron zieht Vigny in seiner eingehenden Untersuchung über „Le Roman Historique à l'Epoque Romantique“ mit in seine Betrachtung.

Der historische Roman beginnt im 17. Jahrhundert mit den zehn- und mehrbändigen Romanen von La Calprenède und Mme de Scudéry. „Cassandre“, „Cléopâtre“, „Le Grand Cyrus“, „Clélie“ und die anderen sind langatmige Schilderungen von Liebesabenteuern in historischem Rahmen. „Dans le cadre historique on mit les sentiments à la mode, héroïsme, galanterie, conversations“ [380]). Einen einzi-

[380]) Le Roman Historique S. 9.

gen für die Entwicklung des historischen Romans wichtigen Charakterzug tragen diese Romane: „l'évocation de civilisations lointaines, de sociétés différentes ou disparues“ [381]).

Einen kleinen Fortschritt zeigen im nächsten Jahrhundert die historischen Romane von Courtilz de Sandras und vom Abbé Prévost. Prévost mischt in seine Dichtungen historische Namen und Erinnerungen, wenn auch die Hauptpersonen noch ungeschichtlich sind. Er zeichnet schon Typen aus dem Volk, stellt das bewegte Leben der Parteien dar, gibt charakteristische Einzelzüge. Maigron nennt in dieser Hinsicht „Cleveland“ und „Les Mémoires d'un homme de Qualité“ „des romans de premier ordre“ [382]).

Es folgen am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die historischen Romane eines Florian, eines Marmontel und die der Madame de Genlis. Aber Florians „Numa Pompilius“, Marmontels „Bélisaire“, Madame de Genlis' „Jeanne de France“ sind leer, flach und fade. Für sie alle sind die geschichtlichen Namen nur Lockmittel. Idee und Zweck der „Jeanne de France“, dieser „nouvelle historique“, ist z. B. nach den Angaben der Verfasserin: „d'opposer la beauté morale à la beauté physique et la reconnaissance à l'amour“ [383]).

In allen genannten Romanen fehlen aber noch wesentliche Elemente des historischen Romans, so die Lokalfarbe.

Der erste, der die Lokalfarbe bewußt beobachtete, ist Chateaubriand. Seine „Martyrs“ sind ein gutes Beispiel. Wir haben keine Anachronismen mehr. Die Menschen sprechen die Sprache ihrer Zeit, sie tragen die Kostüme ihrer Zeit; sie sind „situiert“. Einzelne Stellen aus den „Martyrs“ könnten Muster für den historischen Roman sein. Aber als Gesamtwerk gehören sie nicht in diese literarische Gattung, da die Behandlung des historischen Romans um seiner selbst willen fehlt.

Der wirkliche Schöpfer des historischen Romans ist Scott. Seine Werke führen in die ferne Vergangenheit, sie bringen fesselnde Erzählungen, die Lokalfarbe ist bis ins Kleinste bewahrt. Kein Wunder, daß seine „Waverley Novels“ in Frankreich einen Sturm der Begeisterung hervorrufen. Sobald er mit ihnen an die Öffentlichkeit tritt, freut man sich an dem Koller und Bogen, an den Rüstungen und alten Burgen, an der romantischen Landschaft, in der sich seine Helden bewegen. Die fehlende psychologische Tiefe übersieht man. Nur einzelne Stimmen werden laut, z. B. Stendhals, der die mangelnde Motivierung tadelt.

Scotts Werke werden bald ins Französische übersetzt. Die Übersetzung von Defauconpret ist die bekannteste. Ihr folgen auch bald die Nachahmer.

Wir fassen hier kurz die Resultate zusammen, die Maigrons Untersuchung ergeben hat. Dinocourt und Sismondi sind die ersten Nachahmer. Wenn ihre Werke auch heute vergessen sind, sind sie

[381]) Le Roman Historique S. 28.
[382]) a. a. O. S. 39.
[383]) Jeanne de France. Préface.

doch ein Glied in der Kette der Entwicklung des historischen Romans. Dinocourt hat in seinen Romanen Leben, Bewegung, einen gewissen Schwung, Phantasie. Der „Serf du XVe Siècle", der „Camisard" bringen Ansätze der neuen Kunstgattung. Die Nachahmung der Waverley-Romane ist nicht ungeschickt. Die Erzählung zeigt schon an einzelnen Stellen Klarheit und Feinheit. Auch Sismondi ist mit seiner „Julia Sévéra ou l'An 492" Scott verpflichtet. Er bekennt sich auch ganz offen als sein Anhänger. Sismondi ist aber mehr Historiker als Dichter; es fehlt bei ihm die dramatische Bewegung und das pittoreske Element. Beide, Dinocourt und Sismondi, bereiten den Weg vor, den dann Vigny geht.

Mme de Genlis kennt Scotts Romane, aber sie lehnt seine Darstellungsart ab und hört nicht auf „de faire de l'histoire un cours de morale pratique" [384]). Hippolyte Bonnelier nenne ich in diesem Zusammenhang nur als Verfasser des Romans „Urbain Grandier". Aus ihm entlehnt Vigny eine Szene für seinen „Cinq-Mars". Vitet kommt als Vorläufer und Vorbild für Vigny nicht in Frage, da seine „Scènes de la Ligue" etwas später als „Cinq-Mars" erschienen sind.

Die Vorläufer haben ihre Verdienste, sie haben das Interesse für den historischen Roman geweckt. Aber ihr Werk ist in Vergessenheit geraten „parce qu'ils avaient trop peu de génie et parce qu'ils étaient des ouvriers de la première heure" [385]).

Erst mit Alfred de Vignys „Cinq-Mars" beginnt die Geschichte des historischen Romans in Frankreich. Die französischen Vorgänger wecken sein Interesse dafür. Weiter reicht ihr Einfluß nicht. Der einzige Dichter, der Vigny Anstoß, Anregungen und Muster für seinen „Cinq-Mars" gibt, ist Sir Walter Scott.

Es ist nun festzustellen, wie weit der „Cinq-Mars" die Einwirkung Scotts verrät. Es gilt aber auch aufzuzeigen, wo Vigny von dem Vorbild abweicht und eigene Wege geht.

In der Auffassung des historischen Romans treffen wir auf einen Unterschied zwischen Vigny und Scott. Man hat Vigny mit Recht den Mangel an historischer Wahrheit vorgeworfen [386]). Eine Apologie seiner Auffassung bringt die später hinzugefügte Vorrede zu „Cinq-Mars": „Réflexions sur la Vérité dans l'Art". Scott hat mehrmals seine Ansicht über das „Historische" in seinen Romanen geäußert, so in dem Vorwort zu „Ivanhoe", in der Einleitung zu „The Heart of Midlothian" und zu „The Fortunes of Nigel".

Während Scott „imaginary scenes" und „fictitious characters" in einen historischen Rahmen stellt, historische Persönlichkeiten gleichsam nur „am Horizont" auftauchen läßt, stellt Vigny historische Personen in den Mittelpunkt des Romans. Scott sieht seine Aufgabe darin, in der Gestalt erfundener Helden den Geist, die Sitten und Gebräuche aus der Vergangenheit wieder aufleben zu lassen: „To the rising generation the tale may present some idea of the manners

[384]) Maigron: Le Roman Historique S. 3.
[385]) a. a. O. S. 252.
[386]) a. a. O. S. 274. Sander: Leben und Werke Alfreds de Vigny S. 9. Estève: Vico, Michelet et Vigny S. 191/92.

of their forefathers“ [387]). Er schreibt seine Werke „for the purpose of preserving some idea of the ancient manners of which I have witnessed the almost total extinction“ [388]). Vigny dagegen entlehnt der Geschichte nicht nur den Rahmen, sondern auch den Stoff, die Personen. Nicht die alten Sitten will er wieder aufleben lassen; die geschichtlichen Tatsachen und Personen sind ihm nur ein Symbol für seine eigenen Gedanken. „L'idée est tout. Le nom propre n'est rien que l'exemple et la preuve de l'idée“ [389]). Zur Verkörperung dieser Idee müssen historische Tatsachen und Personen so weit geändert werden, wie sie der Idee dienen. Für die „vérité dans l'art“ opfert er „le vrai“, für die intelligible Wahrheit die empirische. Vigny glaubt das verantworten zu können: „Atteindre le vrai n'est qu'un pauvre mérite d'attention, de patience et de mémoire“ [390]). Die künstlerische Wahrheit steht ihm höher als „le vrai des faits“.

Die Idee des „Cinq-Mars“ ist also verschieden von der Scottscher Romane. Vigny ist sich dieses Gegensatzes wohl bewußt. Zwar citiert er Scott nicht in den „Réflexions sur la Vérité dans l'Art“, aber in seinem Tagebuch stellt er seine Auffassung der Scotts gegenüber: „L'action (in den Romanen Scotts) était placée dans les personnages inventés que l'on fait agir comme l'on veut, tandis qu'il passe de loin en loin à l'horizon une grande figure historique dont la présence accrût l'importance du livre et lui donne une date. Je cherchai à faire le contraire de ce travail et à renverser sa manière . . . Il fallait que la tragédie du roman tournât autour de tous ces personnages historiques et les enveloppât de ses nœuds comme les serpents de Laocoon“ [391]).

Um seine Originalität zu retten, betont Vigny den Gegensatz seiner Methode zu der Scotts stärker, als er in Wirklichkeit ist. Baldensperger nennt Vigny in dieser Hinsicht „un peu oublieux de certains personnages de premier plan, un Louis XI, une Marie-Stuart, un Richard Cœur-de-Lion“ [392]). Vigny sagt von seinem „Cinq-Mars“: „Ce qui fait l'originalité de ce livre, c'est que tout y a l'air d'un roman, et que tout y est histoire“ [393]). Die Schwierigkeiten, die ihm durch seine Methode entstehen, kennt er wohl. Er will schreiben: „sans déranger l'authenticité des faits, et c'était là une grande difficulté à vaincre dans l'art pour une époque aussi éclairée que celle de Louis XIII“ [394]). Diese Schwierigkeiten fallen bei Scott zum großen Teil fort, weil historische Personen im allgemeinen im Hintergrund bleiben und weil er öfters ins ferne Mittelalter zurückgeht. Doch auch Scotts Werke weisen Anachronismen auf. Die Voranzeige des „Rob Roy“ deutet auf das Abweichen von den historischen Gegebenheiten hin. In dem „Prefatory Letter“ zu „Peveril of the Peak“

[387]) Waverley. Chap. 72. S. 305.
[388]) a. a. O. Chap. 72. S. 304.
[389]) Réflexions S. XII.
[390]) a. a. O. S. VIII.
[391]) Journal S. 277.
[392]) Cinq-Mars. Notes et Eclaircissements S. 535.
[393]) Journal S. 34.
[394]) a. a. O. S. 277.

macht Dryasdust den Verfasser aufmerksam auf „those aberrations which it is your pleasure to make from the path of true history“ [395]. Dryasdust zweifelt, daß das Publikum einverstanden sein wird mit „the anachronisms of your present volumes. Here (= in „Peveril of the Peak“) you have a Countess of Derby picked out of her cold grave and saddled with a set of adventures dated twenty years after her death, besides being given up as a Catholic, when she was in fact a zealous Huguenot“ [396].

Wir können Vigny nicht Mangel an geschichtlicher Orientierung vorwerfen. Er unterrichtet sich eingehend über die Epoche, arbeitet nach Dokumenten „inconnus aux historiens. Je les ai vus“, sagt Pauthier, „des scellés . . . Il y avait des lettres autographes de Richelieu et une admirable lettre de Cinq-Mars“ [397]. Vigny legt bewußt den geschichtlichen Ereignissen einen eigenen Sinn unter; an die Stelle der wirklichen Personen setzt er ihre Abstraktionen. Außer dieser großen Fälschung historischer Wahrheit finden wir kleine Anachronismen. Der ehrbare Corneille ist unmöglich im Salon einer Marion Delorme. Milton liest 1642 aus seinem „Paradise Lost“ vor, das erst 1667 veröffentlicht wird. Scudéry erklärt die „Carte du Tendre“, die erst 1657 zum ersten Mal in der „Clélie“ erscheint. Der Père Joseph, der eine Hauptrolle spielt, lebt 1642 nicht mehr.

Vigny sagt in seinem Tagebuch von seinem „Cinq-Mars“: „Il n'y a pas de livre que j'aie plus longtemps et plus sérieusement médité“ [399]. Er arbeitet nach einem sorgfältig überlegten Plan. Das Manuskript gibt beredtes Zeugnis davon [400]. Scott improvisiert häufig. Vigny ist sich dieses Unterschiedes und des eigenen Vorteils seinem Vorbild gegenüber wohl bewußt, wenn er 1838 „Kenilworth“ als das einzige Werk bezeichnet, das nach einem vorher fertigen Plan gearbeitet wurde [401]. Scott sieht seine Hauptaufgabe in der getreuen Wiedergabe alter Sitten und Gebräuche. Der Plan scheint ihm nebensächlich: „I have been more solicitous to describe manners minutely than to arrange in any case an artificial and combined narration“ [402]. Scott kennt seine Schwäche und nennt sie „a sore point with me. I have repeatedly laid down my future work to scale, divided it into volumes and chapters and endeavoured to construct a story. . . . But I think there is a demon who seats himself on the feather of my pen when I begin to write, and leads it astray from the purpose“ [403].

Schon bei Byron haben wir Vignys Stellung zum Schicksal erkannt. Vigny wendet sich auch in „Cinq-Mars“ gegen eine grau-

---

[395] Peveril of the Peak. Prefatory Letter. S. 321.
[396] a. a. O. S. 323.
[397] Lettre de Pauthier à Sainte-Beuve, cit. bei Léon Séché: Alfred de Vigny. S. 124.
[398] Siehe Le Breton: Le Roman Français S. 302/3.
[399] Journal S. 238.
[400] Cinq-Mars: Notes et Eclaircissements. S. 541.
[401] a. a. O. S. 536.
[402] The Antiquary. Advertisement.
[403] The Fortunes of Nigel. Introductory Epistle S. 14.

same Vorsehung, die die Unschuldigen leiden läßt. Wir sehen es in dem Prozeß gegen Urbain Grandier. Wie weit entfernt ist er in diesem Punkt von Scott! Der kennt keine Auflehnung gegen göttliche Fügung. Für Effie Deans' Vater ist der Fehltritt seiner Tochter eine Sünde gegen Gott, die ihre Strafe finden muß. Jeanie Deans hält die Strafe für gerecht, macht aber aus Liebe zu der verführten Schwester den weiten Weg zum königlichen Hof, um Gnade für die zum Tode Verurteilte zu erbitten [404]).

Während Scott zum großen Teil seinen Heldinnen, wie Maria Stuart, Elisabeth oder Amy Robsart, eine ganz bestimmte Prägung gibt, ist Vignys Marie von Gonzaga etwas farblos. Es fehlt der Charakterisierung an Relief. Marie hat auch nicht die alle Anfechtungen duldende Liebe der Heldinnen Scotts. Nach dem Tode des Cinq-Mars wendet sie ihr Herz bald dem polnischen Herrscher zu. Leidenschaftliche Frauengestalten finden wir weder bei Scott noch bei Vigny.

Gemeinsam ist beiden Dichtern in der Konzeption die Durchführung der politischen Intrigue und die Hintansetzung der Liebesintrigue. Daß gerade dieses Charakteristikum des historischen Romans bei Vigny so starke Ausprägung und strikte Durchführung findet, ist der Einwirkung Scotts zuzuschreiben. Wie in „Ivanhoe" und in „Quentin Durward" werden die persönlichen Interessen zurückgestellt, an ihre Stelle treten allgemeine Dinge. In „Quentin Durward" ist es der Kampf der stärker werdenden Vasallen um eine Vormachtstellung, in „Cinq-Mars" das Ringen um dieses Vorrecht, der Abstieg des Adels.

In der Konzeption weicht Vigny in vielen Punkten von Scott ab. Der philosophische Dichter vermißt die Gedankentiefe bei dem schottischen Vorbild.

Scott wird Vignys Lehrmeister auf dem Gebiet, auf dem seine Stärke liegt, auf dem Gebiet der Phantasie, der Schilderungen, der romantischen Situationen, der belebten Dialoge, der Lokalfarbe. Vigny findet bei ihm immer neue Typen und interessante Motive.

Daß Vignys Phantasie Belebung braucht, haben wir bei der Untersuchung des Byronschen Einflusses schon aufgezeigt. Scott hat eine überreiche Phantasie; er zaubert seinem Leser Bilder und Situationen vor, die befruchtend wirken. In vielen Szenen des „Cinq-Mars" finden sich Anklänge an diese Lektüre. Immer wieder tauchen Motive auf, die wir von Scott her kennen.

Wenn „Ivanhoe" von vielen Vignyforschern als das Muster für den „Cinq-Mars" hingestellt wird, — er hat sicher wie andere Scottromane durch die gute Lokalfarbe, durch die spannenden Erzählungen, durch die glänzenden Schilderungen auf unsern Dichter eingewirkt — so möchte ich mit François „Quentin Durward" als das Werk bezeichnen, das hinsichtlich der Personen und Situationen, der Lokalfarbe und Landschaftsschilderungen, selbst in der Idee die Einwirkung Scotts am deutlichsten zeigt. Ich folge hier der Untersuchung von François [405]), der die Analogie zwischen „Quentin Durward" und „Cinq-

[404]) The Heart of Midlothian.
[405]) Modern Language Notes. Bd. XX Mai 1906.

Mars" bis ins einzelne aufzeigt. Eine Beeinflussung durch dieses Werk ist zeitlich möglich, da „Quentin Durward" 1823 erschien und bald ins Französische übersetzt wurde. Der erste Entwurf für den „Cinq-Mars" datiert aus dem Jahr 1824. Von den Charakteren lassen sich gegenüberstellen: Quentin Durward — Cinq-Mars; Crawford — Bassompierre; Dunois — de Thou; Tristan l'Hermite — Laubardemont; Oliver — Le Père Joseph; der Zigeuner — der Spanier; der Herzog von Orleans — Gaston; Isabelle de Croye — Marie von Gonzaga; Hameline de Croye — Anne d'Autriche. Die Ähnlichkeit in der Zeichnung der angeführten Personen frappiert. Nur ein Paar, die beiden Helden, will ich aus den von François aufgezeigten Parallelen herausheben, um die Abhängigkeit Vignys von Scott zu beweisen: Beide entstammen alten Familien; sie verlassen ihre Heimat, um ihr Glück in der Welt zu suchen. Ein Geistlicher berät sie, bevor sie in die Welt gehen. Sie gewinnen durch ihre Tapferkeit die königliche Gunst, ihr Ehrgeiz wird durch die Liebe entfacht; die Geliebte steht im Range über ihnen. Beide sind jung, durch besondere Fürsprache treten sie — allerdings erst nach einigem Zögern — in die königliche Garde ein. Vorahnungen und prophetische Träume spielen in dem Leben beider Helden eine Rolle. Der Traum wird zum Alpdruck, den ein unerwarteter Besuch löst. Wegen der Gefälligkeit gegen einen Fremden werden beide belohnt. Ein nächtlicher Ritt versetzt beide Helden in eine Art Trancezustand. Beide werden in einer fremden Stadt von einer Menschenmenge umringt, dasselbe Verhalten befreit sie. Als Sieger gehen sie aus einem Duell hervor, um bald danach bei einer anderen Gelegenheit verwundet zu werden. Beide wollen angesehenen Geistlichen Hilfe bringen; es gelingt nicht. Tapferkeit, Ehrgeiz, Offenheit, Ungeduld zeichnen beide aus.

Man könnte neben diese ähnlichen Züge auch viele stellen, die stark voneinder abweichen. Vigny ist durch geschichtliche Dokumente gebunden, Scotts Held ist erfunden. Darin liegt mancher Unterschied begründet.

François zeigt in ähnlicher Weise auch zwischen den anderen Gruppen Analogien auf. Interessant ist die Tatsache, daß Vigny oft in einer Person die Eigenschaften zweier Personen bei Scott zusammenfaßt. So repräsentiert Le Père Joseph den Kardinal Balue und Oliver.

Die Charakterisierung der analogen Personen erfolgt oft in denselben Bildern. Der Schurke Oliver Le Dain bewegt sich „with the stealthy and quiet pace of a cat, he seemed modestly rather to glide than to walk through the apartment"[406]). Der Père Joseph wird ebenfalls mit einer Katze verglichen: „C'est un bien joli animal qu'un chat! c'est un tigre de salon; quelle souplesse! quelle finesse extraordinaire!"[407]).

Neben der Ähnlichkeit der Personen steht die der Situationen. In beiden Werken werden bekannte Dichter eingeführt und in ihrer Art charakterisiert; in „Quentin Durward" Philip des Commines, in „Cinq-Mars" Corneille und Milton. Die Kennzeichnung Miltons ist so

[406]) Quentin Durward Chap. VIII. Bd. I. S. 189.
[407]) Cinq-Mars: Le Travail. S. 402.

fein, daß man den Dichter herausfühlt, der sein Verständnis für die künstlerische Art eines anderen Dichters, der ihm Vorbild ist, offenbart. Das Motiv des Kampfes zwischen König und Vasallen durchzieht beide Werke. In „Quentin Durward" und in „Cinq-Mars" werden wir in die damalige Belagerungstechnik eingeführt. Das „Wunderbare" bei Scott, mag es sich in Vorahnungen, in prophetischen Träumen, im Aberglauben, in der Sterndeuterei kundtun, ist auch in „Quentin Durward" stark ausgeprägt. Vigny kann in dieser Zeiterscheinung von Lewis oder Walpole angeregt sein. Da das Übernatürliche aber in Situationen auftritt, die gut zu „Quentin Durward" in Parallele gesetzt werden können, ist mit Scotts Einfluß zu rechnen. Schon bei der Gegenüberstellung der beiden Helden wiesen wir auf diese Analogie hin; das Übernatürliche findet sich auch noch anderswo: Wie in „Peveril of the Peak" Bridgenorth Lady Peveril vor den Gefahren warnt, denen ihr Sohn am Hofe der Countess of Derby begegnen würde, so sieht die Marschallin d'Effiat ihren Sohn mit Furcht an den königlichen Hof ziehen, denn er reist ab: „un vendredi, le treize du mois, et le jour de saint Gervais et saint Protais, le jour des deux martyrs" [408]). Sie waren „treize à table" [409]) beim letzten Mahl. Das Pferd des jungen Henri d'Effiat „s'est rabattu sous la porte" [410]) beim Fortreiten. Die Hand der Marie von Gonzaga und des jungen Helden sind „toutes rouges de sang" beim nächtlichen Abschiednehmen [411]). In dem 1. Kapitel des „Cinq-Mars" häufen sich diese Vorbedeutungen. Der Aberglaube der Menge offenbart sich in den Urbain Grandier-Szenen.

Scotts Einfluß auf unseren Dichter ist in dieser Hinsicht nicht günstig.

In Motiven, Situationen und Charakterzeichnung verrät der „Cinq-Mars" auch deutliche Spuren der Anlehnung an andere Scottsche Romane. Auf eine Parallele mit „Waverley" deutet François hin. Cinq-Mars' Besuch beim Abbé Quillet in Loudun in allen Einzelheiten, wie das Herausklopfen, das Erscheinen des alten Mannes, die genaue Beschreibung desselben in Kleidung und Haltung, die freudige Begrüßung, ihre Unterhaltung über gemeinsame Bekannte, über ihre Pläne läßt das Bild des Besuchs beim Baron of Bradwardine vor uns erscheinen.

Treue Diener von dem Typ des Grandchamp sind Caleb Balderstone in der „Bride of Lammermoor", Lance in „Peveril of the Peak" und Martin in „The Monastery". Alle genießen eine Vertrauensstellung bei ihrem Herrn. Wie Grandchamp begleitet Lance seinen Herrn auf gefahrvollen Wegen. Grandchamp ist aber wie Caleb Balderstone präziser gezeichnet. Die Diener unterrichten ihre Herrinnen über das Schicksal ihrer Söhne. Martin und Grandchamp haben mit ihren früheren Herren andere Höfe und viele Kämpfe gesehen und meinen, von ihren Erfahrungen den Jungen etwas abgeben zu müssen:

---

[408]) Cinq-Mars: Les Adieux. S. 5.
[409]) a. a. O. S. 19.
[410]) a. a. O. S. 19.
[411]) a. a. O. S. 26.

„Me thinks there is use for the gray hairs on the old scalp, were it but to instruct the green head by precept and by example“ [412]). „Je suis responsable de vos bras et de vos jambes que vous exposez lestement“ [413]). Cinq-Mars „suivit sans raisonner son vieux domestique“ [414]). Grandchamp schmollt mit Cinq-Mars, wenn er sich ohne sein Wissen in Gefahr begibt [415]).

Auch „Peveril of the Peak“ ist reich an Analogien mit „Cinq-Mars“. Das Kapitel „Le Cabinet“ ist durch „Buckinghams Levee“ inspiriert. Wie Cinq-Mars kurz vor seinem Tode im Gefängnis von einem entfernten Erkerfenster aus seine Mutter und Geschwister mit Taschentüchern winken sieht, so bemerkt Julian, als er von seinen Wächtern in den Tower geführt wird, die weiße Hand seiner Mutter, die ihm mit einem Taschentuch ein Lebewohl zuruft. Der Père Joseph, dessen Ähnlichkeit mit Olivier Le Dain erwähnt wurde, hat auch Züge von Master Jermingham, dem Helfeshelfer des Duke of Buckingham; beide sind Schurken nach dem Herzen ihres Herrn, beide Heuchler, beide bereit, um ihres eigenen Vorteils willen „sell their soul to the devil“.

Wie die Diener, so kann man auch die Herren vergleichen. Beide, Richelieu und der Herzog von Buckingham, fühlen sich nur wohl, wenn sie das Staatsruder in den eigenen Händen haben, wenn sie die eigene Person in den Vordergrund stellen können.

Die Helden der beiden Romane sollen in der größten Gefahr ein Zeichen geben, um den Willen zur Befreiung kundzutun. Cinq-Mars soll auf dem Gang zum Tode den Hut auf dem Kopf behalten, Julian Peveril auf der Fahrt in den Tower ein Band oder eine Feder an den Hut tun. Beide geben das Zeichen nicht.

Nicht ganz ohne Einfluß scheint „The Heart of Midlothian“ zu sein. Die Hinrichtungsszene in „Cinq-Mars“ erinnert an die in „The Heart of Midlothian“. Wie bei Scott, so nimmt bei Vigny eine große Volksmenge daran teil; sie zeigt Mitleid mit den Verurteilten und äußert sich in ihrer Art über das Vergehen. Man hat die ganze Stadt mit Gewaffneten angefüllt, um einem Aufruhr oder einer Hülfe vorzubeugen. Und doch erwartet und erhofft die Menge oder Einzelne die Rettung der vom Gefängnis zum Tode Geführten. Es entsteht „a vague report that Wilson would be rescued at the place of execution, either by the mob or by some of his old associates . . . The magistrates ordered out for the protection of the execution of the sentence the greater part of the City Guard“ [416]), aber „there appeared no signs of that attempt to rescue him which had occasioned such precautions“ [417]). In „Cinq-Mars“ wird die angebotene Hilfe von dem Verurteilten nicht in Anspruch genommen. „C'est par l'une de ces imprévoyances qui empêchent l'accomplissement des plus généreuses

---

[412]) The Monastery S. 127.
[413]) Cinq-Mars S. 83.
[414]) a. a. O. S. 83.
[415]) a. a. O. S. 83—87.
[416]) The Heart of Midlothian S. 311.
[417]) a. a. O. S. 314.

entreprises que nous n'avons pu sauver MM. de Cinq-Mars et de Thou . . . Nous nous avançâmes tous, prêts de nous élancer sur les gardes au signal convenu, mais je vis avec douleur M. de Cinq-Mars jeter son chapeau loin de lui d'un air de dédain. On avait remarqué notre mouvement, et la garde fut doublée autour de l'échafaud" [418]).

Die Versammlung der Verschwörer im Hause der Marion Delorme erinnert an die Zusammenkunft der Rebellen zugunsten des Pretenders Charles Edward in „Redgauntlet".

In „The Monastery" stachelt Mary Avenels Liebe den Ehrgeiz des im Range unter ihr stehenden Halbert Glendinning ähnlich an wie Marie von Gonzaga den des Cinq-Mars. Bevor Cinq-Mars auszieht, um durch Tapferkeit und Mut sich am königlichen Hof eine Stellung zu erringen, spricht er nach Mitternacht mit Marie und schwört ihr Treue. „J'en jure par la Vierge dont vous portez le nom, vous serez à moi, Marie, ou ma tête tombera sur l'échafaud" [419]). Bevor Halbert zum Duell mit Piercie Shafton ausreitet, trifft er in der Morgenfrühe Mary Avenel. „Thou shalt be the guide of my actions and mould me now and henceforward to honour or to dishonour at thy own free will" [420]). Wie Marie von Gonzaga aufschreit und ohnmächtig wird, als sie den Tod des Cinq-Mars durch den König erfährt:

> „Un cri perçant partit auprès de lui; Marie de Mantoue, sans connaissance, était dans les bras de la Reine . . . Elle ne revint de son évanouissement que pour verser des torrents de larmes" [421]),

ähnlich so ist es in „The Monastery":

> „They were startled by a shriek from Mary Avenel's appartment. They found her in a swoon. Her pale features and closed eyes argued rather a dead corpse than a living person" [422]).

Eine ähnliche Situation findet sich in „Peveril of the Peak". Der Schrei, den die Frau um den toten Geliebten ausstößt, hat vielleicht schon bei der Lektüre von Byrons „Parisina" starken Eindruck auf Vigny gemacht. Hier heißt es:

> „— what cleaves the silent air
> So madly shrill, so passing wild? . . .
> It was a woman's shriek — and ne'er
> In madlier accents rose despair." [423])

Als Muster für das Abschiedsmahl in Chaumont hat nach Ansicht von Maigron [424]) das Mahl im Hause des Cedric in „Ivanhoe" gedient. Parallelen lassen sich ziehen. Hier wie da sind die Vertreter zweier verschiedener Epochen einander gegenübergestellt. Cedric hält

[418]) Cinq-Mars S. 478.
[419]) a. a. O. S. 25.
[420]) The Monastery S. 150.
[421]) Cinq-Mars S. 475.
[422]) The Monastery S. 179.
[423]) Parisina S. 332.
[424]) Le Roman Historique S. 262 Note.

an den Sitten und Gebräuchen der Angelsachsen fest; alles Normanische ist ihm ein Dorn im Auge. „I care not for those over-sea refinements“ [425]. Die neue Sprache ist ihm „the new fangled jargon“ . . . und „a babble of the fabulous Sir Tristam“ [426]). Warm wird seine Rede, als er auf die von den Sachsen ausgefochtenen Schlachten kommt. Der Prior Aymer und der Tempelritter vertreten die neue Zeit mit ihren höflicheren Formen und ihrer Lüsternheit. Ähnlich ist es in „Cinq-Mars“. Bassompierre kann die schöne alte Zeit nicht genug rühmen: „Nous entendons mal la langue que parle la cour nouvelle“ [427]). Die Edelleute seiner Zeit waren „tout aussi bien seigneurs de nos terres que le Roi l'est des siennes“ [428]). Wie Cedric sieht er mit Bedauern, daß die alten Geschlechter zugrunde gehen; er kann sich nicht in die neue Zeit finden. Wie jener spricht er mit Begeisterung von den früheren Kriegen. M. de Launay ist der Vertreter der neuen Zeit, der die Unabhängigkeit des alten Adels im Sinne Richelieus verurteilt, der höfliche kalte Courtisan, der seine Gefühle nicht kundgibt. Wie Rowena in „Ivanhoe“ erscheint Marie von Gonzaga verspätet zum Mahl; beide haben ein Asyl gefunden in einer befreundeten Familie.

Noch wichtiger als die Unterstützung in der Wiedergabe ähnlicher Situationen ist das Leben, die Bewegung, die Anschaulichkeit, die Vignys Darstellung mit Hilfe Scotts gewinnt.

„C'est cette imagination dans les personnages qui explique le prodigieux succès de Walter Scott“, sagt Maigron, „et pourquoi Hugo, Vigny, Balzac — malgré des réserves — et tous enfin l'ont si passionnément aimé“ [429]). Die Verschwommenheit schwindet mit Scott aus dem historischen Roman. Die Menschen bekommen Relief; sie sind keine Rollen mehr, sie sind Geschöpfe voll Leben, von Fleisch und Blut. Individuelle Eigenschaften charakterisieren sie, besondere Züge heben sie von anderen ab. Und doch müssen wir mit Maigron feststellen, daß kein Held Scotts „simplement individuel“ ist [430]). Sie sind Vertreter einer besonderen Gesellschaftsschicht, einer besonderen Klasse. Wie in „Ivanhoe“ Cedric an den Sitten und Gebräuchen der sächsischen Zeit festhält und alles Normannische verurteilt, so ist Bassompierre der Repräsentant des Adels unter Heinrich IV. Wie Cedric den Untergang der sächsischen Familien voraussieht, so prophezeit Bassompierre den Ruin des Adels unter Richelieu. Scott beschreibt bis ins Detail das Äußere seiner Personen, ihre Kleidung, ihre besonders kennzeichnenden Züge, ihre Sitten und Gewohnheiten. Vigny folgt ihm hierin bewußt. Beim ersten Auftreten wird Henri d'Effiat folgendermaßen eingeführt: „Il était pâle, ses cheveux étaient bruns, ses yeux noirs, son air triste et insouciant . . . Son costume et son manteau court étaient noirs; un collet de dentelle tombait sur son cou jusqu'au milieu de la poitrine; de petites bottes très évasées et ses éperons faisaient assez de bruit sur les dalles du salon pour qu'on

[425]) Ivanhoe S. 384.
[426]) a. a. O. S. 384.
[427]) Cinq-Mars S. 7.
[428]) a. a. O. S. 10.
[429]) Le Roman Historique S. 164/5.
[430]) a. a. O. S. 89.

l'entendît venir de loin . . ."[431]) Der Ausdruck pâle = pale kommt bei beiden Dichtern sehr häufig vor. Richelieu erscheint mit „front large et quelques cheveux fort blancs, des yeux grands et doux, une figure pâle et effilée à laquelle une petite barbe blanche et pointue donnait cet air de finesse que l'on remarque dans tous les portraits du siècle de Louis XIII. Une bouche presque sans lèvres, et nous sommes forcés d'avouer que Lavater regarde ce signe comme indiquant la méchanceté à n'en pouvoir douter; une bouche pincée, disons-nous, était encadrée par deux petites moustaches grises et par une royale, ornement alors à la mode, et qui ressemble assez à une virgule par sa forme. Ce vieillard avait sur sa tête une calotte rouge et était enveloppé dans une vaste robe de chambre et portait des bas de soie pourprés"[432]). Bemerkungen wie oben: „Nous sommes forcés d'avouer que Lavater regarde ce signe comme indiquant la méchanceté à n'en pouvoir douter" zeigen die subjektive Stellungnahme des Dichters zu dem Geschilderten. In diesem Punkt geht Vigny über sein Vorbild hinaus. Scott zeichnet den äußeren Menschen so plastisch, daß die Schilderung sofort lebhafte Vorstellungen erweckt. Vignys Charakterisierung ist nicht unanschaulich. Das Besondere bei ihm ist, daß das Äußere ihm stets als Symbol eines Innern erscheint. Le Père Joseph hat „le teint rembruni, profondément sillonné par la petite vérole, des yeux assez doux, mais un peu louches et toujours couverts par des sourcils qui se joignaient au milieu du front; une bouche dont le sourire était rusé, malfaisant et sinistre; une barbe plate et rousse à l'extrémité, et le costume de l'ordre de Saint-François dans toute son horreur, avec des sandales et des pieds nus qui paraissaient fort indignes de s'essuyer sur un tapis"[433]). Das pockennarbige Gesicht, die schielenden Augen, die sich auf der Stirn treffenden Augenbrauen, das boshafte Lächeln um den Mund, der rote Bart, die häßliche Ordenskleidung, alles das deutet auf den schlechten Charakter. Das Charakterbild wird durch die Wirkung, die ein Mensch auf seine Umgebung hervorruft, vervollständigt. „Tel qu'il était, ce personnage parut faire une grande sensation dans toute la salle; car, sans achever la phrase, la ligne ou le mot commencé, chaque écrivain se leva et sortit par la porte, où il se tenait toujours debout, les uns le saluant en passant, les autres détournant la tête, les jeunes pages se bouchant le nez, mais par derrière lui, car ils paraissaient en avoir peur en secret. Lorsque tout le monde eut défilé, il entra enfin, faisant une profonde référence, parce que la porte était encore ouverte; mais sitôt qu'elle fut fermée, marchant sans cérémonie, il vint s'asseoir auprès du Cardinal, qui, l'ayant reconnu au mouvement qui se faisait, lui fit une inclination de tête sèche et silencieuse, le regardant fixement comme pour attendre une nouvelle et ne pouvant s'empêcher de froncer le sourcil, comme à l'aspect d'une araignée ou de quelque autre animal désagréable"[434]).

[431]) Cinq-Mars: Les Adieux. S. 10.
[432]) Le Cabinet S. 95/6.
[433]) a. a. O. S. 98.
[434]) a. a. O. S. 98/9.

Infolge der übereilten Komposition fehlt bei Scott oft die psychologische Durchdringung und die Durchführung. So ist ein Lambourne in „Kenilworth" stark begonnen und wird ganz schwach zu Ende geführt. Die Stärke Vignys liegt in der Analyse, in der psychologischen Vertiefung seiner Charaktere. Während Scott seine Charakterzeichnung auf Beobachtung gründet, ist „la psychologie de Vigny plutôt l'œuvre de son imagination" [435]. Mag Richelieu historisch verzeichnet sein, so wie er zur Verkörperung der Idee dargestellt wird, so ist er voll Leben, eine stark ausgeprägte Persönlichkeit. Der Tod des Grafen Strafford entlockt ihm Tränen: „ce même homme qui venait de jouer avec la vie de tant d'autres pleura un ministre abandonné de son prince". Aber in diesem Fremden beweint er nur sich selbst: „Le rapport de cette situation à la sienne l'avait frappé" [436]. Sein Verhältnis zu Cinq-Mars wird bestimmt durch die Alternative: „qu'il me serve, ou qu'il tombe" [437]. Offen bekennt er vor sich selbst: „Bientôt le roi succombera sous la lente maladie qui le consume; je serai régent alors, je serai roi de France moi-même . . . je détruirai sans retour les races orgueilleuses de ce pays . . ., je serai seul sur eux tous, l'Europe tremblera, je . . ." [438]. In diesem Augenblick zeigt ein Blutsturz die Grenze seiner ehrgeizigen Pläne und „pour la première fois une terreur singulière et immense le pénétra; il trembla, glacé et brûlé par un frisson invincible; il n'osait lever les yeux de crainte de rencontrer quelque vision effroyable; il n'osait appeler de peur d'entendre le son de sa propre voix" [439]. Die dramatische Wirkung der Szene steigert sich noch und erreicht ihren Höhepunkt in der Auseinandersetzung Richelieus mit dem eigenen Gewissen und Gott: „Grand Dieu", murmelt er, „si tu m'entends, juge-moi donc, mais ne m'isole pas pour me juger. Regarde-moi entouré des hommes de mon siècle; regarde l'ouvrage immense que j'avais entrepris . . . je semblerai méchant aux hommes; mais toi, juge suprême, me verras-tu ainsi? Non; tu sais que c'est le pouvoir sans borne qui rend la créature coupable envers la créature . . . M'était-il permis de jouer ainsi avec les hommes et de les regarder comme des nombres pour accomplir une pensée fausse peut-être . . . O dédale, ô faiblesse de la pensée humaine! Simple foi! pourquoi ai-je quitté ta voie? . . . Pourquoi ne suis-je pas seulement un simple prêtre?" [440] Léon Séché ist der Ansicht, daß Vigny bei der Charakterisierung Richelieus „semble avoir épuisé tout le secret du talent de peindre qu'il possède si bien" [441].

François zieht eine Parallele zwischen Richelieu in seinem Zelt und Louis XI in Earl Herbert's Tower [442]. Die Ähnlichkeit in der Haltung und den Gefühlen der beiden Gestalten ist nicht zu verkennen.

---

435) Feuilles d'Histoire S. 171.
436) Le Cabinet S. 111.
437) La Veillée S. 187.
438) a. a. O. S. 188.
439) a. a. O. S. 189.
440) a. a. O. S. 189/90.
441) Alfred de Vigny et son Temps S. 128.
442) Modern Language Notes S. 132.

Aber bei der Charakterisierung Richelieus spricht das Nachdenken und die Empfindung des Dichters mit. Scotts Zeichnung hat etwas viel Spontaneres.

Vigny hat in der Charakterisierung seiner Helden von Scott gelernt, das Pittoreske, das Detail in der äußeren Erscheinung zum Ausdruck zu bringen. Aber immer wieder tut sich sein größeres Interesse für die inneren Triebkräfte seiner Personen als für das Äußere ihrer Erscheinung kund. Das rückt ihn von Scott ab, das gibt ihm bei allen Entlehnungen etwas Besonderes, Eigenes. Wenn für die Verwandtschaft Vignys mit Scott die Worte Victor Hugos angeführt werden: „Nul doute que si l'on eût présenté ce livre comme un nouvel ouvrage de Walter Scott traduit par Charles Nodier, plus d'un lecteur y eût été pris au premier abord“ [443]), so kann doch nur bei oberflächlicher Lektüre, und wirklich nur „au premier abord“ Vignys Verfasserschaft in Frage gestellt werden.

Wenn Vigny auch 1832 in seinem Tagebuch verzeichnet: „J'essayai par Cinq-Mars de retourner sa manière (= la manière de Scott) en mettant le drame dans les personnages historiques et les figures inventées à l'horizon, ne peignant à peine pays et nation“, so müssen wir doch auch die Schilderung des Volkes und der Landschaft auf ihre Abhängigkeit von Scott untersuchen.

Da es sich in dem historischen Roman darum handelt, ein möglichst getreues und vollständiges Bild einer Epoche zu geben, müssen alle Klassen, alle Bevölkerungsschichten berücksichtigt werden. Scott ist hier Meister. Vigny folgt seinen Ratschlägen und läßt das Volk an der Handlung teilnehmen.

Der „Cinq-Mars“ ist Vignys erstes Werk, das dem Volk einen Platz einräumt, das versucht, der Volksseele näher zu kommen. Die Einführung des Volkes in Kapitel II La Rue erinnert an Scotts bewegte Volksszenen in „The Heart of Midlothian“. Hier wie da werden einzelne Gruppen besonders herausgestellt; unter ihnen sind wieder einzelne das Sprachrohr der ganzen Menge. Auf den Gesichtern spiegelt sich, was in ihrem Innern vorgeht; eine Zurückhaltung im Ausdruck kennt das Volk nicht. Vigny versucht, das naive Volksempfinden wiederzugeben. Der Dialekt soll die Lokalfarbe betonen. Ein Bauer äußert: „quequefois le lièvre se vient jeter devant iceux; il m'est admis qu'on veut nous jouer, et j e v' n o n s voir un peu comment“ [444]). Alte Formen, mit dem Pronomen nicht übereinstimmende Endungen, das Weglassen der Endlaute: „pa' l' temps“ [445]) für par l e temps, „t'es“ [446]) statt „tu es“ sind bewußte Anlehnungen an das Vorbild. Vigny geht sogar so weit, einem Soldaten equivoke Redensarten und dumme Witze in den Mund zu legen [447]). Aber man merkt dieser Szene und den folgenden doch etwas Gezwungenes an.

---

[443]) La Quotidienne 30. Juli 1826. cit. bei L. Séché: Alfred de Vigny et son Temps S. 125.
[444]) La Rue S. 34.
[445]) a. a. O. S. 35.
[446]) Les Prisonniers S. 456
[447]) La Rue S. 30—32.

Das echt Volkstümliche Scotts fehlt. Vigny bleibt immer: „plus méditatif qu'observateur“ [448]). Das bewegte Treiben, der Frohsinn, Momente, die einer Darstellung des Volkes erst das Natürliche, Charakteristische verleihen, liegen Vigny fern. „Que la gaîté du peuple est horrible!“ [449]), läßt er Olivier d'Entraigues ausrufen. Der Advokat Fournier und der Graf Du Lude suchen Asyl bei de Thou „contre le plus bas peuple de Paris qui nous veut pour chefs et que nous fuyons; il est odieux; la vue, l'odeur, l'ouïe et le contact sont par trop blessés“ [450]). Wir merken, daß Scott sich auf seinen Streifen durch Berge und Täler des Hochlandes unter dem Volk bewegte, daß seine Volksszenen zum großen Teil erlebt sind. Vigny, der Aristokrat, bleibt dem Volksempfinden fremd. „C'est là en effet“, sagt Maigron, „une des faiblesses de Cinq-Mars: Vigny n'a pas su faire vivre les personnages vulgaires qu'il mettait en scène“ [451]). Wir müssen den „Cinq-Mars“ als ersten Versuch werten. Shakespeares Volksszenen, die Vigny schon in den nächsten Jahren beschäftigen, fördern ihn hierin so weit, daß ihm in „La Maréchale d'Ancre“ einzelne Volksszenen schon besser gelingen. Wenn wir bei Vigny Vorliebe für das Volkstümliche treffen, so müssen wir sie auf die Einwirkungen von außen her, auf Scott und Shakespeare, zurückführen.

Maigron weist auf das Verdienst hin, das Vigny sich, trotz der Schwäche in der Plastik, um die Einführung des Volkes in den französischen Roman erworben hat. Nicht das erste Mal erscheint es in einem Roman, aber es ist das erste Mal, wo es an einer Handlung teilnimmt und eine Rolle spielt.

Welchen Anteil hat nun Scott an der Zeichnung des Milieus, an dem Rahmen, in den die Personen gestellt sind? Auf diesem Gebiet hat Vigny Vorbilder genug im eigenen Lande. Chateaubriand ist Meister des Milieus. Vigny beschäftigt sich lange und eingehend mit seinen Werken, und ihr Studium hat Eindrücke hinterlassen, die nicht zu unterschätzen sind. Aber es bedarf erst des vollen Glanzes, der größeren Fülle der Scottschen Bilder, um Vignys volle Aufmerksamkeit auf dieses Kunstmittel zu lenken. Wie für die andern Romantiker ist für Vigny Scott der „enchanteur“.

Wie weit reicht nun Scotts Zauberkraft auf diesem Gebiet?

Vigny hat seine Personen „situiert“. Es ist die Zeit Ludwigs XIII. mit ihrer Leichtlebigkeit, den vielen Verschwörungen. Die Hofatmosphäre ist nicht schlecht getroffen. Wir sehen den schwachen König als Spielball in den Händen Richelieus, die junge Königin besorgt um ihre Kinder und um die Zukunft der ihrer Obhut anvertrauten Marie von Mantoua. Gut gezeichnet ist der literarische Salon mit seiner Begeisterung für Scudérys „Clélie“ und seinem Unverständnis für den Dichter eines „Paradise Lost“. Die Belagerung von Perpignan zeigt Leben und Bewegung, wenn auch nicht die Lebensfülle und die volle Spannung der Belagerungsszene in „Quentin Durward“ erreicht

---

[448]) Feuilles d'Histoire 1914 S. 168.
[449]) Les Prisonniers S. 456.
[450]) La Confusion S. 260.
[451]) Le Roman Historique S. 269.

ist. Das Abschiedsmahl Cinq-Mars' in seinem heimatlichen Schlosse Chaumont steht als plastisches Bild vor uns.

Die Beschreibung des Gefängnisses Pierre-Encise[452]) erinnert an die des Gefängnisses in Péronne[453]). „Une seule tour colossale, où le jour ne pouvait pénétrer que par trois longues meurtrières dominait l'édifice; et quelques bâtiments irréguliers l'entouraient de leurs épaisses murailles". In „Quentin Durward" ist es „a tall, dark, massive building . . . The great Keep was in form nearly resembling the white Tower in the Citadel of London . . . The walls were of a tremendous thickness, the windows were small and grated with bars of iron".

Auch die Fülle der Bilder, die sich vor unsern Augen entrollen, zeigt Vigny als Scottschüler. Der Schauplatz wechselt ständig. Wir nehmen teil an dem Mahl der Familie d'Effiat, an dem grausamen Prozeß gegen Urbain Grandier, wir sehen Richelieu in seiner Arbeit; eine Belagerung wird uns in allen einzelnen Phasen vorgeführt, Royalisten und Cardinalisten ergreifen gegeneinander die Waffen, wir erleben Szenen im Louvre, wir verleben einen Abend im Salon der Marion Delorme; ein Gewitter in den Pyrenäen wird uns dramatisch geschildert, wir werden ins Gefängnis geführt, wir sehen zwei Helden auf dem Schafott sterben.

Bei Scott findet Vigny mehr als ein Muster für gute Landschaftsschilderungen. Chateaubriand, Rousseau und Bernardin de Saint-Pierre sind nicht ohne Einfluß, aber in vielem trägt die Landschaftsschilderung das besondere Gepräge der Scottschen Darstellung.

François weist auf diesem Gebiete einzelne Parallelen zwischen „Cinq-Mars" und „Quentin Durward" nach. Ähnlichkeiten im Wortschatz sind auffallend.

„Cinq-Mars": S. 1.
Connaissez-vous cette contrée que l'on a surnommée le jardin de la France?

„Quentin Durward": Kap. II. S. 28.
Touraine, whose rich plain has been termed the Garden of France.

„Cinq-Mars": S. 1/2.
Dans les plaines verdoyantes arrosées par un grand fleuve . . . seule province de France que n'occupa jamais l'étranger.

„Quentin Durward": Kap. 25 S. 201 Text und Anmerkung.
Peronne, situated upon a deep river in a flat country ... It was never taken by an enemy[454]).

Hinzufügen können wir zu dieser Parallele noch eine Stelle aus „Quentin Durward":

---

[452]) Cinq-Mars S. 427/8.
[453]) Quentin Durward S. 210.
[454]) Modern Language Notes Bd. XXI S. 132.

„They saw the princely Loire rolling his majestic tide through the richest plain of France and creeping along between banes ornamented with towers and terraces, and with olives and vineyards“ [455]).

Wir haben hier alles: „les plaines verdoyantes; la Loire paisible, le flot jaune et lent du beau fleuve, les vignes, la tour élancée; le château Chaumont construit sur la colline la plus élevée du rivage de la Loire; il encadre ce large sommet avec ses hautes murailles et ses énormes tours“ [456]). Vigny führt seine Schilderung viel weiter aus. Bei Scott ist es deutlich das Interesse an den historischen Erinnerungen, das ihn bei einer Landschaft verweilen läßt; Vignys Interesse ist persönlicherer Art. „Il voit le monde à travers soi-même“ [457]). Die Schilderung des Gewitters in den Pyrenäen ist so eindrucksvoll, weil Vigny Selbsterlebtes zur Darstellung bringt. Aber noch fehlt die Symbolik, die uns stark in „La Partie de Chasse“ entgegentritt. „Plus fait pour la méditation que pour l'observation extérieure de la nature et de la vie“ [458]), hat Vigny in die Natur seine Reflektionen und eigenen Stimmungen gelegt. Die Natur scheint in „La Partie de Chasse“ das Kommende drohend anzukünden: „L'aspect de cette partie de plaisir était sinistre; l'approche de l'hiver avait fait tomber presque toutes les feuilles des grands chênes du parc, et les branches noires se détachaient sur un ciel gris comme des branches de candélabres funèbres; . . . le cor se faisait entendre quelquefois comme un soupir . . . Tout était languissant et triste . . . puis tout retombait dans le silence, comme après la fusée du feu d'artifice, le ciel paraît plus sombre“ [459]). „C'était une de ces brumes si fréquentes aux bords de la Loire. Le soleil parut d'abord comme une petite lune sanglante, enveloppée dans un linceul déchiré“ [460]). Schilderungen dieser Art sind ureigenstes Gut des Dichters; sie tragen kein Scottsches Gepräge.

Wir stellen fest: es besteht eine enge Verwandtschaft zwischen Vigny und Scott. Und doch: unter Vignys Feder wandelt sich der Stoff. Es entsteht ein neues Werk. Es trägt die charakteristischen Züge Vignyschen Geistes.

Wie weit hat Scott Vigny in der dichterischen Gestaltung seines Werkes beeinflußt?

Wir finden die Einteilung in Kapitel wie bei Scott. Jedem Kapitel ist eine Überschrift und ein Epigraph vorangestellt, beides deutet auf den Inhalt des Abschnittes hin. Während Scott die Vorsprüche zum großen Teil Shakespeares alten Spielen, Balladen und Legenden entnimmt, hat Vigny Shakespeare nur zweimal gewählt (Chap. XII und Chap. XXII). Byrons „Fare thee well“ paßt zum 1. Kapitel „Les Adieux“. Aus Lewis' „Monk“, der somit Vigny bekannt gewesen sein

---

[455]) Quentin Durward Chap. XIV S. 122.
[456]) Cinq-Mars Chap. I S. 1—3.
[457]) Revue de Hongrie 1913 S. 70.
[458]) Feuilles d'Histoire 1914 S. 168.
[459]) La Partie de Chasse S. 312/13.
[460]) a. a. O. S. 318.

muß [461]), stammt das Epigraph für Kapitel XXI. Eine Legende gibt den Vorspruch für Kapitel XI. In den andern Abschnitten sind zeitgenössische und ältere Dichter herangezogen.

Wie Scott gibt Vigny historische Anmerkungen; Scott stellt sie als „Introduction", „Dedicatory Epistle", „Advertisement", „General Preface" und „Appendix to General Preface" voran, Vigny läßt sie als „Réflexions sur la Vérité dans l'Art" vorangehen und als „Notes et Documents Historiques" folgen. Bei beiden Dichtern sind es Bemerkungen über die Auffassung des historischen Romans, über Personen, Sitten und Gebräuche oder historische Belege, wie Briefe und dergl.

Der Stil des „Cinq-Mars" ist frei und ungezwungen. Man merkt, daß Vigny sich von der Konvention lösen will. Lauvrière lobt „la pureté surtout et l'éclat du style" [462]). Die Dialoge erreichen noch nicht das Leben und die Ursprünglichkeit der Dialoge Scotts, aber sie sind voll Kraft. Die Sprache zeigt die bewußte Betonung der Lokalfarbe. Die Verwendung des Dialekts ist noch etwas gezwungen, zeigt aber deutlich die Nachahmung Scotts. Ähnlich ist es mit der bisweilen nachlässigen Sprache des Hofes. Königin Elisabeth sagt ohne jeden Zwang zu Tressilian: „We forgive your audacity, and your uncleansed boots withal, which have well-nigh overpowered my Lord Leicester's perfumes" [463]). So glauben wir Scott zu hören, wenn Marie von Mantoua über die polnische Gesandtschaft folgende Bemerkung fallen läßt: „En vérité, Madame, ces messieurs ont une odeur sur eux qui fait mal" [464]). Der Aristokrat Vigny tritt allerdings mit einiger Zurückhaltung und wohl mit gewisser Überwindung in die Fußstapfen Scotts, wenn er König und Hofleute wie andere Menschen sprechen läßt und ihnen bewußt etwas Familiäres im Ton verleiht. Wir werden sehen, daß Vigny in der Schule Shakespeares in dieser Hinsicht weitere Fortschritte macht; aber die Ungezwungenheit und Freiheit Scotts und Shakespeares erreicht er nie, seine Natur macht die Zurückhaltung verständlich.

Die Bilder gewinnen im Ausdruck mehr Ursprünglichkeit und Farbe unter der Führung Scotts. Häufig treffen wir bei Vigny auf dasselbe Bild wie bei Scott. Häufig ist es dem Tierreich entnommen. Die Katze ist für beide das Symbol der Hinterlist, des Lauernden. „With the stealthy step and jealous eye of the cat that steals on her prey" [465]). „He (= Olivier Le Dain) glided on with his noiseless step" [466]), „and if he still bore some resemblance to a cat, it was when the animal is on its guard — watchful, animated, and alert for sudden exertion" [467]). „C'est un bien joli animal qu'un chat! . . .

---

[461]) Wohl in der Übersetzung, denn Vigny gibt den französischen Titel „Le Moine" und zitiert französisch.
[462]) Alfred de Vigny S. 129.
[463]) Kenilworth S. 219.
[464]) La Partie de Chasse S. 317.
[465]) Kenilworth S. 205.
[466]) Quentin Durward S. 108.
[467]) a. a. O. S. 113.

Quelle souplesse! quelle finesse extraordinaire!“ [468]) Wie der Père Joseph, so wird auch Richelieu mit einer Katze verglichen: „Le vieux chat est bien malade à Narbonne“ [469]). Richelieu ist auch „le vieux sanglier qui est forcé“ [470]), und „le vieux bouc“ [471]). Auch andere Tiere, so der Hund und Affe, sind beiden Dichtern beliebte Sinnbilder. „Un soldat vaut mieux qu'un chien; mais un chien vaut mieux qu'un bourgeois“ [471]). Der Père Joseph „fit une grimace qu'il voulait rendre fine et ne fut que laide et gauche . . . sa bouche était tendue comme celle d'un singe“ [472]). Der Père Joseph „regarda le parquet avec l'œil stupide de quelque animal ignoble“ [473]).

Nicht ganz ohne Einfluß ist Scott auch auf andere Werke Vignys geblieben. Die Lektüre der „Démonologie“ Scotts hat vermutlich Einfluß auf die Charakterisierung der Krankheit Stellos gehabt. „Vous avez les diables bleus, maladie qui s'appelle en anglais blue devils“, sagt der Docteur-Noir [474]). Häufig übernimmt Vigny Bilder oder Situationen. Wie in „The Abbot“ Roland ungesehen ein Gespräch von Morton und Murray belauscht, das ihn über das Schicksal der Maria Stuart aufklärt, so nimmt Renaud in „La Canne de Jonc“ ungesehen an einer Diskussion zwischen Napoleon und dem Papst Pius VII. teil, in der sie über die Vorrechte von Staat und Kirche streiten. Citoleux [475]) weist weitere Parallelen nach. Der Mönch in „The Lay of the Last Minstrel“ beschreibt seine Buße fast mit denselben Worten wie der Gefangene in Vignys „Prison“.

Vielleicht ist Vignys Ausfall gegen die Eisenbahnen in „La Maison du Berger“ angeregt durch die Stelle in der „Preface to the Chronicles of the Canongate“, in der Scott den Stab über die Postkutschen bricht.

Wir können sagen: Scott hat Vigny zur Abfassung eines historischen Romans angeregt. Auf dem Gebiet des Romans ist Scott sein Hauptführer. Ohne Scott hätten wir keinen „Cinq-Mars“. Starke Abhängigkeit von dem Vorbild zeigt die Gestalt des Romans. Charakter- und Landschaftsschilderungen, Bilder, Motive und Situationen gewinnen unter der Führung Scotts Leben und Kraft. Doch eine persönliche Note tritt hier deutlich hervor. Auf das gedankliche Gestalten des Werkes hat Scott kaum Einfluß gehabt. Die Originalität Vignys liegt auf der philosophischen Seite; wir können daher mit Citoleux das schottische Vorbild als „un

---

[468]) Cinq-Mars S. 402.
[469]) a. a. O. S. 223.
[470]) a. a. O. S. 315.
[471]) a. a. O. S. 322.
[472]) a. a. O. S. 107.
[473]) a. a. O. S. 408.
[474]) Stello S. 9.
[475]) Feuilles d'Histoire 1. Februar 1914 S. 170.

des maîtres subalternes de Vigny" ansehen [476]), oder mit Lauvrière sagen: „L'imitation tout extérieure de ce nouveau modèle ne troubla nullement l'originalité intellectuelle de Vigny" [477]).

2. Lawrence Sterne.

Sechs Jahre nach dem „Cinq-Mars" veröffentlicht Vigny seinen „Stello". Auffallend ist die Kompositionsform, die von der früheren abweicht. Es ist ein Novellenzyklus, der durch eine Rahmenerzählung verbunden ist. Der Rahmen ist ein philosophischer Dialog zwischen dem Docteur-Noir und Stello; der Dialog greift oft mitten in die Novellen ein.

Wie kommt Alfred de Vigny auf diese sonderbare Kompositionsform? Gleich nach dem Erscheinen der „Première Consultation" weisen Sainte-Beuve und „die Revue de Paris" auf eine Verwandtschaft mit dem „Tristam Shandy" von Lawrence Sterne hin.

Wie weit reicht dieser Einfluß Sternes?

Beiden Dichtern kommt es weniger darauf an, das Leben und die Taten ihrer Helden zu schildern, als eigene Reflektionen und die Anschauungen der Hauptpersonen über das Leben wiederzugeben. Weitläufige theoretische Betrachtungen über einzelne Fragen knüpfen sich an das Erzählte. „Two contrary motions are introduced in it", sagt Sterne, „my work is digressive, and it is progressive too" [478]). Für Sterne sind aber die Abschweifungen „the sunshine, they are the life, the soul of reading; take them out of this book — you might as well take the book along with them" [479]). So wird eine Abhandlung über die Nasen eingeführt, die mehrere Kapitel umfaßt und die Haupterzählung wenig fördert. Der Dialog über Chattertons Werke und die mittelenglische Sprache greift mitten in die Chatterton-Erzählung ein und unterbricht sie an einer Stelle, an der das Interesse des Lesers besonders wach ist. Wir finden Abschweifungen auch bei den andern Romantikern, aber in „Stello" sind die Digressionen schon durch die Rahmenerzählung betont und somit bewußter, so daß der Einfluß Sternes in diesem Punkt sehr gut möglich ist. Auf einen Einfluß von außen können wir mit Recht schließen, da diese Methode „n'est pas naturelle à Vigny qui aime aller droit au but" [480]). Wie in „Tristam Shandy" so hat in „Stello" jede Gestalt ihre Eigenart, ihre Schrulle. Uncle Tobys „humour was of that particular species, which does honour to our atmosphere; and I should have made no scruple of ranking him amongst one of the first-rate productions of it, had not there appeared too many strong lines in it of a family-likeness, which shewed that he derived the singularity of his temper more from blood, than either wind or water, or any modifications or combinations of

[476]) Feuilles d'Histoire 1. Februar 1914 S. 165.
[477]) Alfred de Vigny S. 117.
[478]) Tristram Shandy S. 162.
[479]) a. a. O. S. 163.
[480]) Citoleux. Feuilles d'Histoire 1. Febr. 1914 S. 165 Anm.

them whatever“ [481]). Ähnlich hat Stello seinen Spleen, „et un tel spleen que tout que je vois . . . m'est en dégoût profond. J'ai le soleil en haine et la pluie en horreur. Le soleil est si pompeux aux yeux fatigués d'un malade qu'il semble un insolent parvenu; et la pluie! ah! de tous les fléaux qui tombent du ciel c'est le pire à mon sens“ [482])

Den Einfluß Sternes auf Alfred de Vigny bezeichnet Baldensperger folgendermaßen: „Le Tristram Shandy de Sterne a certainement contribué à créer l'atmosphère et tels personnages de Vigny et à y introduire un certain maniérisme; là aussi triomphent les infiniment petits dans les plus grandes entreprises, le sens des gestes et des attitudes, l'illogisme fantaisiste des personnages, la cordialité d'un caporal Trim et l'humour d'un Dr. Slop, les dissonances foncières dans l'opinion qu'on peut se faire des choses“ [483]). Es ist nicht zu verkennen, daß Berührungspunkte zwischen Vigny und Sterne vorhanden sind. Wie verschieden aber die Lebensanschauung beider Dichter ist, erhellt aus der Absicht, die sie mit ähnlichen Mitteln verfolgen. Sterne wählt einen Tristam Shandy, einen Korporal Trim, einen Dr. Slop. Er will seine Leser erheitern, sie für die Eigenart einzelner erwärmen. Die „Schrullen“ sind komischer, nie tragischer Art. Vigny zeichnet einen Stello, einen Gilbert, einen Chatterton, einen André Chénier. Bei ihm wird die Eigenart eines Menschen in den meisten Fällen zu seinem Verhängnis; sie bedingt sein tragisches Geschick.

3. Edward Gibbon.

Alfred de Vigny nennt seinen „Stello“ die „Première Consultation du Docteur-Noir“. Schon aus diesem Untertitel geht hervor, daß er eine oder mehrere Fortsetzungen plant. Von diesen ist „Daphné“ die vollständigste. Sie ist aber auch Fragment geblieben. Vigny hat zwar 1844 die Absicht, sie als Teil der „Deuxième Consultation“ unter dem besonderen Titel „L'Apostat“ zu veröffentlichen, aber er sieht von diesem Plan ab, da sein Werk „eût pu être interprétée favorablement aux Jésuites“ [484]). Tagebuch und hinterlassene Entwürfe zeigen, daß die Gestalt des Julian Apostata ihn schon früh bewegt. 1816 plant er eine Tragödie „Julien l'Apostat“. 1832 führt die erneute Beschäftigung mit Chateaubriand — diesmal sind es dessen „Etudes Historiques“ — unserm Dichter diese Gestalt wieder vor Augen. Vigny liest den „Misopogon“ von Julian, er nimmt auch Stellung zu der Ansicht des Verfassers. Die Tagebuchaufzeichnungen der folgenden Jahre offenbaren ganz deutlich die Sympathie für den historischen Julian Apostata. Ihn fesselt die philosophische Seite, die nachdenkliche Seele. Die Zeit Julians scheint ihm mit ihren Problemen seiner eigenen Zeit verwandt: „l'époque de Julien — notre époque“ [485]). Wirkliche Gestalt aber gewinnt sein Werk erst nach der eingehenden Lektüre von

[481]) Tristam Shandy Bd. I S. 145/6.
[482]) Stello S. 6.
[483]) Stello. Notes et Eclaircissements S. 417/8.
[484]) a. a. O. S. 428.
[485]) a. a. O. S. 427.

Gibbons geschichtlichem Werk: „Histoire de la Décadence de l'Empire Romain".

Marc Citoleux weist in einer eingehenden Studie: „Gibbon et Vigny"[486]) den nachhaltigen Einfluß des Engländers auf Vignys „Daphné" nach. Seiner exakten Untersuchung können wir kaum etwas hinzufügen.

Interessant ist zunächst die Feststellung, daß die „Etudes Historiques" von Chateaubriand ihm nur in der ersten Zeit die Quelle für seine Julianstudien sind. In den späteren Jahren wendet er sich ganz Gibbon zu. Citoleux vermutet, daß Gibbon unsern Dichter „rassure par son incrédulité"[487]) in den Jahren, in denen Vigny sich gegen eine Religion auflehnt, „dont il n'était plus le dévôt et dont il ne pouvait devenir le nouveau prêtre"[488]). Eine Anlehnung an Gibbon offenbart sich in Vignys Stellung zum Urchristentum. Wie Gibbon betont er die Intoleranz und die antisozialen Tendenzen der ersten Christen. Vigny bringt wie sein Vorbild die Zerstörung der griechischen Kunstdenkmäler in ursächlichen Zusammenhang mit der Verbreitung der neuen wenig kunstverständigen Religion. Die Christen sind mit ihrem aufs Jenseits gerichteten Sinn zu wenig interessiert am öffentlichen Wohl, sie sind schlechte Staatsbürger. Bei beiden Dichtern leidet die neue Religion unter den vielen verschiedenen Formen. Vigny folgt hier fast wörtlich seiner Quelle. Beide betonen den Gegensatz zwischen dem hochkultivierten Polytheismus und dem primitiven Christentum. Die Vertreter des Heidentums sind feinsinnige, kunstverständige, geistig hochstehende Menschen; die urteilslose, unintelligente, fanatische Masse, „die Barbaren", sind Anhänger der christlichen Religion. Für Vigny wie für Gibbon ist das philosophische Gedanken- und Gefühlsgut des Christentums nichts anderes als die Übernahme platonischer Ideen; Jesus ist der Logos Platos. Die Sprüche Salomonis sind platonischen Ursprungs.

In der Antithese: Heidentum-Christentum folgt Vigny dem Engländer rückhaltlos. In der Charakterisierung Julians finden sich Abweichungen. Vigny hat über diese Gestalt seine eigene, vorgefaßte Meinung, von der ihn auch eine nachhaltige Lektüre Gibbons nicht abbringen kann. Nur ganz wenige Züge entlehnt er seinem Vorbild. Einzelne Tatsachen finden sich wieder, so der Brand des Daphnetempels, Julians Wunsch, den Tempel der Juden in Jerusalem wieder aufzubauen. Wunder hindern sein Verhalten. Vigny übernimmt einzelne Charakterzüge seiner Lieblingsgestalt. Wie Gibbon motiviert er Julians Stellung zum Christentum mit dessen Jugenderlebnissen. Es liegt aber zu viel Persönliches, Selbsterlebtes in der Zeichnung Julians, so daß man, von Einzelheiten abgesehen, die Gestalt Julians als Vignys Schöpfung ansehen muß.

---

[486]) Feuilles d'Histoire Nov. 1913.
[487]) a. a. O. S. 471.
[488]) a. a. O. S. 471.

Wir lassen bei der Zusammenfassung Citoleux selbst sprechen: „Daphné nous représente à la fois un tableau historique et un portrait. Le portrait est celui de Julien; Vigny l'a tracé, en détournant ses regards de Gibbon. Le tableau est celui de l'église primitive; Vigny le trace d'après Gibbon."

V. Das Drama.

1. Shakespeare.

Mit Hilfe Byrons, Ossians, Youngs hatte die Lyrik um die Wende der 20er Jahre ihren neuen Weg gefunden. Wir haben gesehen, wie Vigny sich mit den englischen Dichtern auseinandersetzt, die wegweisend für die neue Richtung sind. Scott hatte den historischen Roman in das romantische Milieu hineingestellt; wie weit Vigny ihm Mitte der 20er Jahre auf dieser Bahn folgt, ist aus dem letzten Abschnitt klar geworden. Indessen harrte das Drama noch der Befreiung von dem klassischen Regelzwang. Schon waren Stimmen laut geworden, die nach Shakespeare, und immer wieder nach Shakespeare riefen. Stendhal gehört zu den ersten, die Shakespeare gegen Racine ausspielen. In seinem „Racine et Shakespeare" lehnt er sich gegen die aristotelischen Regeln auf. „Je dis que ces unités ne sont nullement nécessaires à produire l'émotion profonde et le véritable effet dramatique"[489]). Er stellt Racine, der sich diesem Regelzwang unterwirft, Shakespeare gegenüber, der seine Handlung meisterhaft entwickelt, vollkommen frei in der Anlage und Ausführung verfährt. „Racine met toujours en récit pompeux et emphatique ce que Shakespeare se borne à mettre sous nos yeux"[490]). Er sieht in der geschickten Anwendung der Antithese eines der vielen Kunstmittel des großen Briten, die den Eindruck „plus durable et plus profonde"[491]) machen. 1827 muß Victor Hugo in seiner „Préface de Cromwell" bekennen: „Au lieu de scènes nous avons des récits, au lieu de tableaux des descriptions"[492]). Er weist auf Shakespeare hin, der statt Botenberichte, statt der langen Monologe bewegte Handlung bringt. Aus Handlung, nicht aus Berichten ersteht bei Shakespeare das Bild des Helden. Einen großen Teil seiner „Préface" widmet Hugo dem Grotesken. Auf Shakespeare fußend, verteidigt er die Verwendung des Grotesken, da sich erst aus der Verknüpfung des Heroischen mit dem Alltäglichen die Lebenstreue ergibt. Das völlig farblose Lesedrama „Cromwell", das der Préface folgt, offenbart, wie wenig die Ausführung den Ideen der Préface entspricht! „Victor Hugo ne peut donc voir en Shakespeare un véritable allié dans la lutte

---

[489]) Préface de Cromwell S. 233.
[489]) Racine et Shakespeare S. 9.
[490]) a. a. O. S. 13.
[491]) a. a. O. S. 26.

qu'il engage“ [493]). Alfred de Vigny schlägt als erster eine Bresche in das alte klassische Gemäuer und pflanzt die Fahne der Freiheit auf. Wieder ist es Shakespeare, der den Namen hergeben muß. Mit der Übersetzung eines Shakespearestückes tritt Vigny hervor. Übersetzungen von Shakespeare gab es zwar genug, aber es waren mehr Travestien und Adaptationen als Übersetzungen. Es existierte eine ganze Anzahl von „Othellos“, „Romeos“, „Hamlets“ etc., eine immer mehr vom Original abweichend als die andere. Der bekannteste der Shakespeareübersetzer war um die Wende des 19. Jahrhunderts Ducis. Er wollte, obgleich des Englischen unkundig, Shakespeare auf der französischen Bühne heimisch machen. Er verstümmelte und beschnitt aber den großen Engländer fast bis zur Unkenntlichkeit. Ducis änderte nicht nur Stil und Ton seines Vorbildes, sondern auch die Grundgedanken.

Es ist Vigny oft der Vorwurf gemacht worden, daß er sich hinter Shakespeare verschanzte und nicht, wenn auch unter Shakespeareschem Einfluß, mit einem eigenen Dichtwerk auf die Bühne trat. Vigny verteidigt sich: „Je n'ai rien fait cette fois qu'une œuvre de forme. Il fallait refaire l'instrument (le style) et essayer au public avant de jouer un air de son invention“ [494]). Die Aufmerksamkeit des Publikums sollte also auf diesen einen Punkt, die Form, gelenkt werden. Die Gründe, die ihn zu dieser undankbaren Arbeit veranlassen, sind folgende: „Une tragédie inventée serait insuffisante, parce que dans une première représentation, le public, cherchant toujours à porter son examen sur l'action, marche à la découverte, et, ignorant l'ensemble de l'œuvre, ne comprend pas ce qui motive les variations du style“ [495]).

Vignys Shakespeareübersetzungen sind uns in diesem Zusammenhang nicht wichtig als Bahnbrecher der romantischen Richtung, sie sind wichtig für die Frage: Wie weit ist Vigny in der Gestaltung des Dramas abhängig von dem großen Briten? Die später folgenden eigenen dramatischen Versuche lassen aber deutlich erkennen, daß Shakespeare auch auf den Gehalt der Dichtwerke einwirkt. Die Untersuchung der Übersetzungen und der eigenen Schöpfungen wird das aufzeigen.

Von Shakespeares Geist diktiert ist der Brief an Lord ***, den Vigny nach der ersten Othelloaufführung als Apologie voransetzt. Er diskutiert zwar mehr die Frage eines neuen dramatischen Systems als die einer Übersetzung Shakespeares, aber da die Reform des Dramas nach Vigny eng mit Shakespeare verbunden sein muß, können wir aus dem Brief manche Schlußfolgerungen für Vignys Stellung zu ihm ziehen.

Seine Verehrung für Shakespeare zeigt sich deutlich; er nennt den „Othello“ „un monument étranger, élevé autrefois par la main la plus puissante qui ait jamais créé pour la scène“ [496]). Seine Arbeit

---

[493]) Préface de Cromwell. Introduction von M. Souriau S. 18.
[494]) Lettre à Lord *** S. XXXIV.
[495]) a. a. O. S. XXXIV.
[496]) a. a. O. S. XV.

ist ihm „un nouvel hommage à une ancienne gloire“ [497]). Shakespeare hat für ihn „atteint le plus haut degré peut-être où puisse parvenir la tragédie moderne“ [498]). Er ist der universale Geist, der alle Zeiten umfaßt: „Ce qui est poésie et observation de moraliste est aussi beau en lui que jamais il l'eût été“ [499]). Stolz über seine Arbeit erfüllt Vigny „d'avoir fait entendre sur la scène le nom du grand Shakespeare . . . et de montrer que le génie appartient à l'humanité entière et que sa gloire doit avoir pour théâtre le monde entier“ [500]).

In diesem Brief an Lord *** stellt Vigny ganz klar die Vorteile der Shakespearestücke den Nachteilen der klassischen Bühne gegenüber. Die Frage, die der 24. Oktober 1829 zu lösen hat, ist die:

La scène française s'ouvrira-t-elle, ou non, à une tragédie moderne produisant: —

Dans sa conception, un tableau large de la vie, au lieu du tableau resserré de la catastrophe d'une intrigue;
dans sa composition, des caractères, non des rôles, des scènes paisibles sans drame, mêlées à des scènes comiques et tragiques; —
dans son exécution, un style familier, comique, tragique et parfois épique? [501])

Scharf grenzt Vigny hier das romantische System von dem klassischen ab. Was Stendhal betont, was Victor Hugo gefordert hatte, präzisiert Alfred de Vigny hier noch einmal in einem einfachen, nicht mißzuverstehenden Plan. Vigny hat Shakespeare auf allen drei Gebieten verstanden.

Und nun fragen wir uns, wie weit hat Vigny diese Theorie des romantischen Dramas in die Praxis umgesetzt? Wie weit tragen Übersetzungen und eigene Dramen das Gepräge Shakespeareschen Geistes?

Immer wieder betont Vigny, daß seine Übersetzungen nur Werke der Form seien. Die Konzeption ist gegeben, an ihr kann er bei einer möglichst getreuen Übersetzung wenig oder gar nichts ändern. Wenn er in „Shylock“ und „Othello“ derblustige Szenen streicht, einzelne Rollen unterdrückt, so folgt er darin den englischen Schauspielern, die eingesehen hatten, daß die Zeit des Hofnarrs vorbei war, daß man Zugeständnisse an die Zeit machen mußte. Auch in England führte man im Anfang des 19. Jahrhunderts einen gekürzten Shakespeare auf. Die Kürzungen komischer Scenen kommen der ernsten Natur Alfreds de Vigny entgegen.

Vigny stellt in seiner Theorie die Ausführung an die dritte Stelle, aber in der Praxis spielt sie die Hauptrolle. Um die Aufmerksamkeit allein auf die Form zu lenken, wählt er den in Frankreich so bekannten Romeo-, Shylock -und Othello-Stoff.

---

[497]) Lettre à Lord *** S. XXXIII.
[498]) a. a. O. S. XXXVI.
[499]) a. a. O. S. XXXVI.
[500]) a. a. O. Note 1 S. XXXVIII.
[501]) a. a. O. S. XIV.

1824 setzt Shakespeare unsern Dichter in Erstaunen durch die Fülle seiner Ausdrucksmittel, durch die Synthese von Stilarten. „Shakespeare aimait sur toutes choses la vérité. Laissant donc sa prose au vulgaire, il en fit le langage du matelot blasphémant dans la tempête, du plébéien soufflant une vile insurrection . . ., mais il donne un autre parler au prince dépossédé, au grand homme méconnu et à l'amant qui s'immole. Ce langage n'est pas encore la poésie; ce sont les vers sans la rime, c'est une prose cadencée“ [502]).

Diese Worte klingen noch 1829 in Vigny nach, wenn er in seinem Brief an Lord *** auf die Wirklichkeitsnähe der Shakespeareschen Sprache hinweist. Bei Shakespeare hat jeder Mensch nach Erziehung, Beruf, Alter, Geschmack, Temperament eine Sprache für sich, seine Lieblingsausdrücke, seine bevorzugten Wendungen, seine ihm eigenen Vergleiche, so daß man ihn daran erkennen könnte, ohne seine Stimme zu hören. „Shakespeare ne livre pas un proverbe, un juron au hasard“ [503]). Shakespeare Art, Prosa, gereimte Verse und Blankverse zu mischen, „ces trois octaves, qui ont entre elles une harmonie“ [504]), glaubt Vigny im Französischen, wenn auch abgeschwächt, durch den Alexandriner wiedergeben zu können: „Il fallait pour les traduire, détendre le vers alexandrin jusqu'à la négligence la plus familière (le récitatif), puis le remonter jusqu'au lyrisme le plus haut (le chant)“ [505]). Das einfache, freie „récitatif“ soll die gewöhnliche, ruhige Ausdrucksweise wiedergeben. Stimme und Sprache soll sich zum „chant“ steigern, sobald Erregung und Leidenschaft auftritt.

Wie weit Vigny diesen Punkt seines Systems praktisch verwirklicht, werden wir noch sehen. Vigny ist, wie mancher andere Romantiker, ursprünglicher und kräftiger in der Theorie als in der Praxis.

Heinrich Heine deutet die Schwierigkeiten an, die eine Shakespeareübersetzung unserm Dichter bietet. „Peut-être l'auteur s'est-il trouvé plus d'une fois déconcerté en présence de ces beautés puissantes que Shakespeare a, pour ainsi dire, taillées dans les plus énormes blocs de granit de la poésie. Il les considérait sans doute avec une admiration inquiète“ [506]).

Wenn wir Vignys Bemühungen um eine freiere, natürlichere Ausdrucksweise richtig beurteilen wollen, dürfen wir nicht vergessen, daß die französische Sprache, die am Hof und von der feinen Gesellschaft ihr Gepräge erhielt, die Shakespearesche Redeweise nur annähernd wiedergeben kann. Vigny selbst ist sich auch der Schwierigkeiten einer Übersetzung wohl bewußt: „Il n'y a pas au monde une seule bonne traduction pour celui qui sait la langue originale, si ce mot est entendu comme reproduction du modèle, comme translation littérale de chaque mot, chaque vers, chaque phrase, en mots, vers,

---

[502]) Muse Française 1824 S. 55/56.
[503]) Lettre à Lord *** S. XXXVIII.
[504]) a. a. O. S. XXXI.
[505]) a. a. O. S. XXXI.
[506]) cit. bei E. Sakellaridès: Alfred de Vigny S. 71.

phrases d'une autre langue. Toute traduction est faite pour ceux qui n'entendent pas la langue mère et n'est faite que pour deux, c'est ce que la critique perd de vue trop souvent. Une traduction est seulement à l'original ce qu'est le portrait à la nature vivante" [507]).

Wenn unser Dichter auch die vielen Analogien in der französischen und englischen Sprache sieht, die stellenweise zu einem „mot à mot intercalaire" [508]) reizen, so hat doch jede Sprache „un autre son et un autre toucher, d'autres modulations, d'autres accords dont il faut se servir pour rendre l'harmonie étrangère et la naturaliser; mais une chose y manque toujours, l'union intime de la pensée d'un homme avec sa langue maternelle". Die Natur der Dichtung bewahren, sie mit Verständnis interpretieren, sie aber nicht ängstlich kopieren, d. h. für Vigny „rendre l'esprit, non la lettre" [509]).

Ist ihm das gelungen? Eine Antwort auf diese Frage kann nur eine eingehende Untersuchung geben. Es liegen genügend Urteile von Zeitgenossen und Biographen vor, die Vignys Versuche würdigen oder verwerfen, je nach den Voraussetzungen, mit denen sie an ihre Kritik herangehen. „Rendre justice à chacun selon son temps" [510]). Diesen Grundsatz, den Vigny als Kritiker anwendet, müssen wir auch bei ihm als Shakespeareübersetzer walten lassen. Bis zu welchem Grade ist es um 1830 möglich, Shakespeare, den wahren Shakespeare, nicht den verstümmelten Shakespeare von Ducis, auf der französischen Bühne heimisch zu machen?

Die Urteile von Zeitgenossen und späteren Kritikern sind meist ziemlich allgemein gehalten. Um nur einige zu nennen: „C'est le Roméo de William. Il fallait avoir autant de génie que le vieux poète pour le traduire ainsi" [511]). „Monsieur de Vigny a triomphé d'obstacles presque insurmontables avec un rare talent . . . Les beautés de Shakespeare semblent naître d'elles-mêmes sous sa plume, tant ses vers ont de grâce naturelle" [512]). Ein anonymer Artikel des „Constitutionnel" [513]) entrüstet sich, „un vieux nègre" auf der Bühne zu sehen. Anatole France bezeichnet die Übersetzung als „une traduction aussi littérale que peut être une traduction en vers" [514]). Etwas eingehender urteilt ein anonymer Artikel, vielleicht von Philarète Chasles [515]), über Vignys Übersetzungsarbeit. Er sieht die Mängel des Werkes: „Fidèle et infidèle à la fois à son modèle, tantôt exagérant la familiarité du dialogue, tantôt supprimant ses traits vifs et spirituels; plus brillant tour à tour ou plus trivial que Shakespeare . . ., M. de Vigny n'a pas traduit Shakespeare. Souvent il a respecté la forme et la profondeur du sens lui a échappé . . . Dans plusieurs

---

[507]) Lettre à Lord *** S. XXXIV.
[508]) Théâtre I. Notes et Eclaircissements S. 296.
[509]) Lettre à Lord *** S. XXXIV.
[510]) a. a. O. S. XXXIII.
[511]) Théâtre I. Notes et Eclaircissements S. 306.
[512]) Le Temps 26. Okt. 1829. cit. in Théâtre I. Notes et Eclaircissements S. 308.
[513]) Le Constitutionnel 26. Okt. 1829. Num. 299 S. 3.
[514]) Alfred de Vigny S. 62.
[515]) Théâtre I. Notes et Eclaircissements S. 307.

morceaux d'éclat et de verve, dans l'adieu du More aux plaisirs et aux dangers de la guerre, dans la grande scène d'Iago, dans ses monologues, nous avons pu dire: Voilà Shakespeare"[516]). Der Verfasser lobt Vignys Verständnis für die Ideen des Briten: „La dévotion du disciple à l'égard du maître", er sieht aber auch, wo Vigny artgemäß versagen muß: „Dans les scènes comiques ou naïves, si écourtées, dans les vifs et pressants dialogues . . . ce n'était plus Shakespeare".

Was ergibt sich nun aus einer eingehenden Untersuchung der Übersetzung?

Die Charaktere tragen im allgemeinen das Gepräge, das Shakespeare ihnen verliehen hat. Einzelne Bemerkungen deuten darauf hin, daß Othello Vignys besonderes Interesse hat. Othello ist für Vigny nicht „un nègre aux cheveux courts et crépus . . . Un modèle parfait pour Othello, c'est le visage et le teint d'Abd-el-Kadir"[517]).

Vigny hat in der Personen- und Szenenzahl viele Änderungen vorgenommen. Deschamps berichtet über die gemeinsame Übersetzungsarbeit, daß sie aus bühnentechnischen Gründen und um dem Zeitgeschmack Rechnung zu tragen, hätten unterdrücken müssen „un grand nombre de scènes caractéristiques, de détails précieux et pittoresques et même beaucoup d'expressions hardies"[518]). Wenn Vigny sich auch gegen die „détestable coutume des coupures"[519]) auflehnt, so hat er doch keine Bedenken, in „Shylock" die Zahl der 5 Akte auf 3, die Personenzahl auf die Hälfte zu reduzieren. Akt 2 mit der Wahl des goldenen und silbernen Kästchens fällt ganz weg, Akt 4 und 5 werden zu einem zusammengezogen. Einige Szenen sind dagegen durch längere Zusätze erweitert (Akt I, 3), andere sind umgestellt (Vigny II, 2 = Shakespeare III, 2), wieder andere sind vollständig unterdrückt (Shakespeare II, 1, 7 und 8). Einzelne Szenen sind völlig geändert (II, 2).

Wenn Vigny auch in einer Anmerkung zu Akt II des „More de Venise" einräumt: „En général, ce qu'il y a de mieux à faire pour montrer ce que fut Shakespeare, c'est de prendre Shakespeare"[520]), so ändert er doch auch hier manches mit Rücksicht auf die französischen Bühnenverhältnisse. Szenen, die nicht unbedingt zum Fortschritt der Handlung beitragen, die Shakespeare nur zur Unterhaltung seines Publikums eingeschoben hatte, läßt Vigny ohne Bedenken fort. Alle Auftritte, in denen der Narr erscheint, sind gestrichen; die Zeiten, in denen der Hofnarr, der Clown, der bouffon eine Rolle spielte, sind vorüber. Außer dem Clown sind die Rollen der Bianca und des Gratiano weggefallen.

Vigny gibt ausführliche Bühnenanweisungen. Das war überflüssig bei der Shakespearebühne, die Dekoration und Ausstattung entbehrte und nur die notwendigsten Requisiten besaß. Beachtenswert

---

[516]) Revue de Paris. Nov. 1829. cit. bei M. Gilman: Othello in French S. 98/99.
[517]) Correspondance E. Sakellaridès S. 198.
[518]) Théâtre I. S. 282.
[519]) More de Venise, Anm. Akt I, 1 S. 3.
[520]) Théâtre I. S. 67.

ist in der 1. Ausgabe des „Othello" Vignys Bemerkung über den Szenenwechsel in Akt I nach Szene 6. Er entschuldigt sich sozusagen bei dem französischen Publikum wegen dieser Neuerung: „C'était la première fois que sur la scène française se faisaient des changements à vue au milieu d'un acte de tragédie. Avec quelque perfection qu'ils aient été exécutés, j'ai regretté d'être forcé de les introduire. Quoique ce soit une liberté de plus apportée au théâtre, il est vrai de dire qu'ils refroidissent l'intérêt en ralentissant le mouvement de la scène. Je crois qu'il faut employer ce moyen avec ménagement et le conserver pour les rares occasions où il en résulte une beauté comme celle de la mort de Juliette à Vérone et du calme de Roméo . . ." Vigny sieht also die Schwierigkeiten eines Szenenwechsels inmitten eines Aktes; er rechnet mit der ungünstigen Wirkung auf die Zuhörer, und doch ist er mutig genug, ihn durchzuführen.

Mit Rücksicht auf „le besoin d'action qu'éprouve toujours un parterre français" [521]), setzt er für den geplanten Monolog Jagos, dem doch nur geduldige, aufmerksame Geister folgen können, einen lebhafteren Ausgang ein. Er gesteht aber zugleich, daß er ihm schlecht gelungen sei und kein gutes Beispiel biete.

Den Schluß des „More de Venise" kürzt er, weil er ihm für das Publikum des 19. Jahrhunderts nicht geeignet scheint. Er motiviert sein Vorgehen in einer Bemerkung zu Szene 4: „C'est aujourd'hui, pour la France surtout, une nécessité que la dernière émotion soit la plus vive et la plus profonde" [522]). Er bemüht sich, „de ne perdre aucun des grands traits de Shakespeare" [523]).

An manchen Stellen will er sogar mehr geben als das Original:

Shakespeare: Othello, Akt I, 1 S. 935.
„Though I do hate him as I do hell-pains."
Vigny: Le More de Venise. Akt I, 2 S. 9.
„. . . . . Je le hais,
Dix fois plus que l'enfer où peut-être je vais."

Aber er bemerkt in seinem Manuskript zu dieser Stelle: „Ici mon imagination m'emporte. Ce n'est pas une bonne manière de traduire" [524]). Vigny glaubt, wie Auguste Barbier uns mitteilt, daß die Übersetzung an einzelnen Stellen die Schönheit und Genauigkeit des Originals übertreffen könne. Wenn er Shakespeares „My occupations are gone" übersetzt mit „Ma tâche est terminée", so zieht er diesen Ausdruck vor, weil er ihn für „moins prosaïque et plus conforme à la grandeur du guerrier africain" hält [525]).

Wie stellt sich Vigny zu den Einheiten? In der Lettre à Lord *** verteidigt er nur „l'unité d'intérêt dans l'action" [526]). Die Bindung an Ort und Zeit fällt für den Dramatiker fort: „Il prendra dans sa large

---

[521]) Théâtre I. S. 67.
[522]) Le More de Venise S. 171.
[523]) a. a. O. S. 171.
[524]) cit. bei M. Gilman: Othello in French S. 93.
[525]) cit. bei Ernest Dupuy: Alfred de Vigny S. 88.
[526]) Lettre à Lord *** S. XX.

main beaucoup de temps“ [527]). Führt er diese theoretische Forderung praktisch durch? Die Einheit des Ortes berücksichtigt er nicht. In „Shylock“ spielt Akt I in Venedig, Akt II in Belmont, Akt III wieder in Venedig. Auch in „Othello“ verfährt er wie Shakespeare; der Schauplatz wechselt zwischen Venedig und Cypern. Die Zeit setzt unsern Dichter noch öfter in Verlegenheit; zum Teil umgeht er die Zeitangabe, wie in „Shylock“ am Schluß von Akt I, 5, oder er beschränkt die Zeit. Shakespeare: „three months“, Vigny: „trois jours“; Shakespeare: „within these two months“, Vigny: „ce soir“.

Größere Freiheit erlaubt sich Vigny mit dem Alexandriner. Um den monotonen Vers in einen geschmeidigeren zu verwandeln, der den englischen drei Oktaven [528]) besser entspräche, verlegt er sehr häufig die regelmäßige Zäsur nach der 6. Silbe auf eine andere Stelle, führt durch mehrere Zäsuren Unterbrechungen ein, verwendet oft Enjambements, gestattet sich mehrmals den Gebrauch des Hiatus. Die Bewegung im Rhythmus, die so entsteht, spiegelt nach Vigny besonders gut Erregung und Leidenschaft wieder; sie zeigt sich deutlich in Desdemonas Worten Akt II, 2, in denen sie Othello um die Begnadigung Cassios bittet:

„Demain soir, ou mardi matin, ou vers midi,
Ou mardi soir, ou bien, au plus tard, mercredi
Dès le matin! Fixons le moment, je t'en prie,
Mais qu'il ne passe pas trois jours, ni ne varie“ [529]).

Zeile 1 = 2 Zäsuren nach der 3. und 8. Silbe,
Zeile 2 = 3 Zäsuren nach der 4., 6. und 9. Silbe,
Zeile 3 = 2 Zäsuren nach Silbe 4 und 9,
Zeile 4 = 1 Zäsur nach Silbe 8.

Ein Enjambement: „mercredi
Dès le matin“

unterstützt Vignys Absicht. Zu erwähnen ist, daß gerade diese Stelle nach der 1. Vorstellung unterdrückt wird. Vigny hat in der Attacke auf den monotonen Alexandriner zuviel gewagt; für den Erfolg der nächsten Vorstellungen ist ein Zugeständnis an das Publikum nötig.

Vigny verstärkt die Wirkung der Zäsur und des Enjambements dadurch, daß Brabantio sich innerhalb eines Verses an verschiedene Personen wendet. (Akt I, 3.)

A Rodrigo. A part.
Comment l'avez-vous vue? — O malheureuse fille!
A Rodrigo. A part.
C'était avec le More? — Oh! qui voudrait jamais
A Rodrigo.
Être père! — A qui donc se fier désormais?
A ses gens. A Rodrigo.
Des flambeaux! — Se sont-ils mariés sans obstacle?
En êtes-vous certain?

---

[527]) Lettre à Lord *** S. XXII.
[528]) a. a. O. S. XXXI.
[529]) Théâtre I S. 73.

Rodrigo:
Oui.
Brabantio:
C'est donc un misérable!
A ses gens.
Rodrigo! Plût au Ciel! . . . Avertissez mon frère —
A Rodrigo.
Qu'elle vous eût choisi! — Croyez-vous nécessaire
D'emmener une escorte?
Rodrigo:
Oui. L'homme, voyez-vous,
est puissant.
Brabantio:
Eh bien! donc, venez. Conduisez-nous!

Ein klassisches Beispiel für Enjambements ist die bewegte Gerichtsszene in „Shylock" Akt III, 6 S. 239—251. Auf diesen 12 Seiten ist das Verhältnis der Verse ohne und mit Enjambement ca. 3 : 1! Vigny ist kühn in dieser Hinsicht; in „Shylock" wagt er noch mehr als in „Othello"; hier führt er sogar an einigen Stellen den Hiatus ein, vor dem er in „Othello" noch zurückschreckt [530]).

Es gibt Stellen in „Le More de Venise", die durch reiche Bewegung und schöne Sprache das Vorbild erreichen. Es sind das zum großen Teil Stellen, in denen durch das Steigern des „récitatif" zum „chant" schon äußerlich die starke seelische Erregung kenntlich gemacht wird. Othellos Lebewohl an das frühere Leben gehört zu den edelsten Proben guter Übersetzung, und doch gesteht Vigny auch hier ganz bescheiden: „Les vers marchent à plus grands pas, ce me semble, dans ma poésie; dans celle de Shakespeare ils volent" [531]).

Shakespeares Ungebundenheit und Freiheit im Rhythmus auch nur annähernd wiederzugeben, ist für einen französischen Übersetzer mit Hilfe des einen „Stils", des Alexandriners, wo Shakespeare „drei Oktaven" benutzte, unmöglich. Vigny will für Frankreich das schaffen, was den Deutschen die Schlegel-Tiecksche Übersetzung ist. Wenn wir letztere mit dem Original vergleichen, so sehen wir auch da Unvollkommenheiten in der Wiedergabe der Bewegung; wieviel schwieriger paßt sich das Französische dem Shakespeare-Englisch an!

An manchen Stellen fließen die Verse so geglättet, so monoton, so regelmäßig dahin, daß sie auch von Racine oder Voltaire sein könnten.

Der Wille zur Befreiung von alten Fesseln zeigt sich auch in den Ausdrucksmitteln. Vigny folgt oft der von Shakespeare empfangenen Anregung, unterliegt aber noch öfter dem Hergebrachten und dem Zeitgeist. Als Schüler Shakespeares macht er den Versuch, die Dinge mit dem „mot propre" zu benennen, Periphrasen möglichst zu vermeiden. Die Geschichte mit dem „mouchoir" ist bekannt. „Le mot a fait son entrée", sagt Vigny, „ridicule triomphe! Nous faudra-t-il

---

530) Théâtre I S. 261 und 263.
531) a. a. O. S. 95.

toujours un siècle par mot vrai introduit sur la scène?“[532]) Noch entfaltet das „A bas, prostituée“ einen Sturm der Entrüstung. Vigny unterdrückt es aber nicht wie manches andere für die zweite Vorstellung. Wie stark trotz mancher Wagnisse Vigny noch zu Kompromissen geneigt ist und sich als Klassiker und Pseudoklassiker erweist, werden einige Beispiele zeigen. In „Romeo“ steht für das kurze englische „chambermaid“, das sich so gut hätte durch „servante“ wiedergeben lasssen, die Periphrase: „chargée du soin de tes atours“. Das kurze „guerre“ wird in „Othello“ zu „noble état des armes“, „rosée“ zu „brouillards de la nuit“. Zur Rechtfertigung Vignys müssen wir hinzufügen, daß manche dieser Ausdrücke weniger Reminiszenzen aus der Klassik als Notwendigkeiten des Reimes sind.

Dem Bemühen um möglichst getreue Wiedergabe des Originals kommt auch das Suchen nach analogen Wörtern in beiden Sprachen entgegen. „On trouve“, bemerkt Vigny, „d'étonnantes et fraternelles analogies entre la langue anglaise et la nôtre qui fut entée par Guillaume le Conquérant sur le vieux saxon. Le vieil anglais conserve l'e muet du français dans une foule de mots, et la première édition de Shakespeare, sur laquelle j'ai fait ce travail, est remplie d'expressions de notre ancien langage; en les remettant en usage, on pourrait, en prose, traduire l'ancien anglais mot à mot“[533]). Sehen wir uns daraufhin die Erzählung Othellos Akt I, 10 an, so finden wir das bestätigt:

französ.:	invitait	— engl.:	invited,
französ.:	sièges	— engl.:	sieges,
französ.:	batailles	— engl.:	battles,
französ.:	désastre	— engl.:	desastrous,
französ.:	prière	— engl.:	prayer,
französ.:	déserts	— engl.:	deserts,
französ.:	étrange	— engl.:	strange,
französ.:	passés	— engl.:	passed,
französ.:	pitié	— engl.:	pity[534]).

9 analoge Ausdrücke in 35 Zeilen!

Vigny hat wohl eine reiche Sprache, aber mit ihr Shakespeares Lebendigkeit der Ausdrücke, die reiche Bewegung der Dialoge, die volle Innigkeit des Gefühls wiederzugeben, gelingt ihm nicht ganz. Er beschränkt die vielen Ausrufe; die Wortspiele verlieren etwas von ihrem Glanz, oder er läßt sie fallen:

Shakespeare: Merchant of Venice Akt IV, 1 S. 203.
„Not on thy sole, but on thy soul, harsh Jew,
Thou makest thy knife keen.“

Vigny: Shylock Akt III, 5 S. 237.
„Juif, si tu veux qu'il ouvre une large blessure,
Passe-le sur ton cœur et non sur ta chaussure.“

---

[532]) Lettre à Lord *** S. XXXI.
[533]) Théâtre I S. 22.
[534]) a. a. O. S. 21/22.

Shakespeare: Othello Akt I, 1 S. 934.

„and, by the faith of man,
I know my price, I am worth no worse a place."

Vigny: Le More de Venise Akt I, 1 S. 4.

„Je puis dire pourtant sans craindre de reproche,
Qu'être fait lieutenant n'était pas trop pour moi."

An vielen Stellen verliert sich die Shakespearesche Prägnanz durch Vignys umständlichere Ausdrucksweise.

Shakespeare: Romeo and Juliet Akt IV, 1 S. 779.

„Hold thou; go home, be merry, give consent
To marry Paris."

Vigny: Roméo et Juliette Akt IV S. 272.

„Eh bien! avec un cœur de tant de force armé
Rentrez chez vos parents. Là, montrez-vous sans crainte
Et sans rien affecter, sans effort, sans contrainte,
Dites-leur qu'à Pâris vous donnez votre main,
Que vous vous résignez à leur vœux."

Ein anderes Beispiel aus demselben Dialog:

Shakespeare: S. 779.

„The roses on thy lips and cheeks shall fade
To paly ashes."

Vigny: S. 272.

„Vos lèvres où sourit la jeunesse en sa fleur
Echangeront soudain leur brillante couleur
Pour la teinte livide et sombre de la cendre."

Der Glanz der Shakespeareschen Bilder verliert oft seine Farbe. Vigny braucht nicht so plastische Bilder, oder er gibt nur ein Bild, wo Shakespeare in größerer Anschaulichkeit zwei oder drei anwendet. Oft fehlen die Bilder ganz.

Shakespeare: Romeo and Juliet Akt V, 1 S. 779.

„O bid me leap, rather than marry Paris
From off the battlements of yonder tower."

Vigny: Roméo et Juliette Akt IV S. 271.

„Je feindrais plutôt que d'épouser Pâris.
Je veux, je veux fuir à tout risque, à tout prix."

Oder :

Shakespeare: Othello Akt III, 4 S. 943.

„Lay thy finger thus, and let thy soul be instructed."

Vigny: Le More de Venise Akt II, 6 S. 44.

„Laissez-vous éclairer."

Oder:

Shakespeare: The Merchant of Venice Akt IV, 1 S. 207.

„You may as well go stand upon the beach
And bid the main flood bate his usual height;
You may as well use question with the wolf
Why he hath made the ewe bleat for the lamb;
You may as well forbid the mountain pines
To wag their high tops and to make no noise
When they are fretten with the gusts of heaven."

Vigny: Shylock Akt III, 4 S. 234.

„Vous pourriez aussi bien supplier la marée
De retirer sa vague, en nos ports égarée,
Vous pourriez aussi bien interroger un loup,
Lui demander pourquoi, sans tuer d'un seul coup
La brebis, il la mord et tâche qu'elle bêle,
Pour que l'agneau la suive et que leur sang se mêle."

Ein grausiges Bild Shakespeares wird gemildert:

Shakespeare: Romeo and Juliet Akt IV, 3 S. 780.

„And in this rage, with some great kinsman's bone,
As with a club, dash out my desperate brains."

Vigny: Roméo et Juliette Akt IV S. 274.

„J'irai frapper mon front sur l'angle d'une tombe."

Wir sehen aus der Untersuchung, daß Vigny ständig hin- und hergerissen wird zwischen dem Wunsch, eine möglichst genaue Wiedergabe zu schaffen, und der Sorge, dem Publikum des 19. Jahrhunderts zu mißfallen. Das „Journal des Débats", das am Tage vor der Première den „Othello" ankündigt, kennt den Zeitgeist, wenn es an Vignys Übersetzung lobt: „L'homme de talent qui demain nous fait voir l'œuvre de Shakespeare, n'a caché de son modèle que ce qu'on peut voir, il lui a laissé ses formes vigoureuses et n'a dérobé aux yeux que ce qui choque notre délicatesse moderne" [535]). Die Zeit, wo von Shakespeare Vers für Vers, Wort für Wort wiedergegeben werden kann, ohne Kürzungen, ohne zweideutige Redensarten und Zoten zu mildern und zu streichen, ist vorüber. „Tous les acteurs célèbres de l'Angleterre, Kean, Kemble, Young and Macready", verteidigt sich Vigny, „retranchent habituellement les paroles trop libres. Ce n'est pas dans quelques mots grossiers qui ne sont plus tolérés dans notre Molière, que réside le génie des grands poètes" [536]).

Der Dichter selbst glaubt, daß er oft zu weit geht in der Wiedergabe starker Ausdrücke, aber „ce n'est que lorsque la situation les (= mots grossiers) exige impérieusement qu'il faut les conserver" [537]). So unterdrückt er den Schwur Jagos: „Par Janus, je me trompe" nicht, trägt aber Sorge, sich und Shakespeare zu rechtfertigen: „Je vois du moins là-dedans une grande fidélité de couleur locale que j'ai précisé-

[535]) Journal des Débats. 23. Okt. 1829.
[536]) Le More de Venise. Anm. zu Akt I, 1 S. 8.
[537]) a. a. O. S. 8.

ment conservée. Les Italiens jurent encore aujourd'hui par les dieux du paganisme: Per Bacco etc." [538]). Indezente und vulgäre Ausdrücke schwächt Vigny oft ab:

englisch: wretch	französ.: inhumain
englisch: cur	französ.: coquin
englisch: inexecrable dog	französ.: inexorable juif
englisch: sooty bosom of such a thing as thou	französ.: barbare
englisch: pestilence	französ.: soupçon

Übersehen wir nun im ganzen die Übersetzertätigkeit Vignys, so ist sie uns sehr aufschlußreich für seine Beziehungen zu Shakespeare. Er horcht in Shakespeare hinein, er fühlt, daß Shakespeare „une langue à part" ist. Er studiert diese Sprache, versucht selbst in ihr zu sprechen; nicht immer gelingt es ihm, aber immer wieder sehen wir sein heißes Bemühen, in Shakespeare so tief wie möglich einzudringen.

Mit den Übersetzungen hat Vigny seinen Glauben an die Größe Shakespeares bekannt. Sie sind aber nur ein Auftakt. Der Einfluß Shakespeares wird auch in den folgenden Jahren deutlich. Léon Séché behauptet: „Il est certain que de 1829 à 1835, de la représentation d'Othello à celle de Chatterton, Alfred de Vigny ne vécut que pour Shakespeare". In den eigenen Schöpfungen, die nun folgen, treffen wir ebenfalls auf Shakespeares Spuren. Das Gepräge des Vorbildes trägt „La Maréchale d'Ancre". Der dramatischen Bearbeitung historischer Begebenheiten, der Problemstellung, der Durchführung des Schicksalsgedankens, auch der Hofatmosphäre liegt Shakespearescher Geist zugrunde.

Heinrich VIII. mag als Anregung gedient haben. Hier wie da wird der Sturz einer politischen Partei durch die Intriguen einer anderen geschildert. Bezeichnend ist, daß gerade die Szenen, die mit Sicherheit von Shakespeare stammen, gewisse Ähnlichkeiten mit einzelnen Auftritten in der „Maréchale d'Ancre" zeigen. Buckinghams jäher Sturz, das Verhör der Königin, das Ende der glorreichen Laufbahn Wolseys finden in der „Maréchale d'Ancre" ihre Parallele: der überraschende Abstieg des Hauses d'Ancre, die Gefangennahme der Marschallin, das Verhör, das Ende Concinis und seiner Gattin. Bemerkenswert ist, daß in beiden Werken der Schicksalsumschwung des Emporkömmlings — Wolsey ist ein Fleischersohn, der Marschall ein „parvenu insolent" aus Florenz — eng mit einem von ihm selbst geschriebenen Brief zusammenhängt, wenn auch die näheren Umstände verschieden sind. In beiden Werken gibt der überraschende Fall der Günstlinge, die sich noch soeben der fürstlichen Gunst sicher wähnten, aber im nächsten Augenblick ohnmächtig am Boden liegen, ein

[538]) Le More de Venise. Anm. zu Akt. I, 5 S. 13.
[539]) Léon Séché: Alfred de Vigny et son Temps S. 35.

erschütterndes Bild von der Vergänglichkeit aller irdischen Größe, von dem Schicksal „contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le Caractère s'affaiblit ou s'altère“ [540]). Das Verhängnis spielt eine große Rolle; aber während es sich in den geschichtlichen Dramen Shakespeares mehr aus Charakter und Temperament ergibt, ist es bei Vigny mehr von äußeren Umständen abhängig. Hierin liegt eine der Schwächen der „Maréchale d'Ancre“ begründet.

Shakespeareschüler ist Vigny in der Schilderung des Hoflebens. Der Ehrgeiz, „la cruauté polie“ [541]), die unterwürfige Haltung: „Déageant marche en saluant et salue presque en rampant“ [542]), das ständige Lächeln der Höflinge, die Unbekümmertheit und Gewissenlosigkeit der Hofdamen, alle diese Züge sind vermutlich Shakespeare abgelauscht. Nur der eine Unterschied besteht: der Engländer ist Meister in der Kunst zu charakterisieren, Vigny ist darin Anfänger.

Noch mehr als in der Konzeption sehen wir den Einfuß des großen Briten in der Komposition, d. h. in einzelnen Szenen und in der Prägung der Charaktere. Der 1. Akt mit der lebendigen Darstellung der Spielszene und der Verhaftung Condés, das Verhör der Marschallin, das Duell zwischen Concini und Borgia (Akt V, 12) lassen erkennen, welchen Eindruck die Bewegtheit Shakespearescher Szenen hinterlassen hat.

Die Eifersuchtsszene (IV, 1) ist vielleicht durch die Jago-Othello-Auftritte beeinflußt. Romberg sieht in dem kurzen Auftreten des Prinzen die Einwirkung „Heinrichs VIII.“. Auch Reminiszenzen aus „Julius Caesar“ sind vorhanden. Wie Caesar an der Bildsäule des Pompejus sein Ende findet, so stirbt Concini an dem Stein, an dem er durch Ermordung Ravaillacs sein Glück schmiedete [543]). Vorbedeutungen spielen hier wie da eine Rolle. Wie Calpurnia, durch Träume erschreckt, Caesar anfleht daheimzubleiben, wie der Wahrsager Caesar vor den Iden des März warnt, so bittet die Marschallin, durch das Kartenorakel veranlaßt, ihren Gatten: „Ne partez pas aujourd'hui . . . C'est aujourd'hui le treize du mois, et j'ai vu, depuis que je suis levée, bien des présages d'assez mauvais augure“ [544]). In „Macbeth“ gehen ungeheure Wunderdinge dem Schicksal als Boten voran:

„The night has been unruly: where we lay
Our chimneys were blown down, and, as they say,
Lamentings heard i'the air, strange screams of death.
And prophesying with accents terrible
Of dire combustion and confused events
New hatch'd to the woeful time: the obscure bird
Clamour'd the livelong night: some say, the earth
Was feverous and did shake“ [545]).

---

[540]) Théâtre II. Avant-Propos zu La Maréchale d'Ancre.
[541]) La Maréchale d'Ancre. Avant-Propos.
[542]) a. a. O. Caractères. S. 6.
[543]) a. a. O. S. 161.
[544]) a. a. O. S. 28.
[545]) Macbeth Akt II, 3. S. 844.

Die Marschallin glaubt an ähnliche schlimme Vorzeichen:

„Tout est contre nous aujourd'hui, sur la terre et dans le ciel“ [546]).

Shakespeares „Macbeth“ hat Vigny vermutlich auch in der Charakterisierung der Hauptgestalten angeregt. Beide Dramen schildern den unbezähmbaren Machtdrang eines Günstlings. Dieser elementare Trieb wird durch die Frau — Lady Macbeth, die Marschallin — zum persönlichen Ehrgeiz verdichtet, der „nur Sinn hat unter Menschen des Staates und der Gesellschaft“ [547]). Während nun aber Lady Macbeth keine Grenzen für ihren Ehrgeiz kennt, ja, die Größe ihres Gatten in ihrer Phantasie noch steigert, fragt die Marschallin besorgt Concini: „Encore de l'ambition! Encore cette prétention? Ne nous arrêterons-nous pas“ [548])?

In der Lady Macbeth erstickt die Herrschsucht für den Mann sogar das Muttergefühl:

„I have given suck, and know
How tender'tis to love the babe that milks me,
I would, while it was smiling in my face,
Have pluck'd my nipple from his boneless gums,
And dash'd the brains out, had I so sworn as you
Have done to this“ [549]).

Nur der Gedanke an ihre Kinder läßt dagegen die Marschallin in die Machtpläne Concinis einwilligen: „Pour eux, pour eux seuls, risquons tout, je le veux bien“ [550]). Romberg vergleicht in seiner Dissertation die Stelle, in der die Mutterliebe der Maréchale d'Ancre besonders schönen Ausdruck findet, mit einer Stelle in „Julius Caesar“, in der Portia charakterisiert wird:

„I have a man's mind, but a woman's might“.

Concini: „Votre tête est forte, mon amie“.
La Maréchale: „Et mon cœur faible. Je suis mère, et c'est par là que les femmes sont craintives ou héroïques, inférieures ou supérieures à vous“ [551]).

Die Art, wie die Heldin das hereinbrechende Unheil trägt, erinnert an die tragische Größe der Shakespearegestalten.

Die Zeichnung des Juden Montalto ist von der des Shylock beeinflußt. Beide interessieren sich für die Christen nur, soweit sie von ihnen profitieren können. „Que m'importe la vie de ces Nazaréens“! Sie sind für diese ja doch nur „une bourse et non un homme“ [551]).

Vigny hat für die Charakterisierung und Einführung des Volkes schon von Scott manches gelernt, Shakespeare zeigt ihm neue Seiten des Volkes. Die gute Darstellung der unterdrückten Schichten in „La Maréchale d'Ancre“ offenbart den Scott- und Shakespeare-

[546]) La Maréchale d'Ancre Akt I, 3. S. 27.
[547]) Gundolf: Shakespeare Bd. I. S. 295.
[548]) La Maréchale d'Ancre Akt I, 3. S. 26.
[549]) a. a. O. S. 29.
[550]) a. a. O. S. 31.
[551]) a. a. O. S. 60.

schüler. Die von Shakespeare so sorgsam beobachtete Lokalfarbe verrät sich hier besonders in der Sprache des einfachen Mannes. Der Schlosser Picard ist in seiner Redeweise der Mann des Volkes, der häufig seine Worte wiederholt: „Pas de mains, pas de mains, je suis chrétien, et bon chrétien“ [552]). „C'est bon, c'est bon!“ [334]) „Peu de chose, peu de chose“ [554]). „Je lui dis, je lui dis“ [555]). In seinen Erzählungen häufen sich seine: „Je lui dis, il m'avait dit, je lui réponds, je disais cela, il me dit“ etc.

Romberg weist auf den Unterschied zwischen Vignys und Shakespeares Darstellung des Volkes hin, sie ist charakteristisch für Vignys Art. Während Shakespeare mehr die komische Seite der Volkstypen betont, stellt Vigny mehr ernsthafte, oft kindliche Züge heraus.

In der Behandlung der Einheiten sucht Vigny seinen theoretischen Forderungen nachzukommen; man erkennt aber deutlich, wie zaghaft und zögernd er diesen Schritt wagt. Er verteilt die Ereignisse auf eine Zeitspanne von zwei Tagen. Der Ort der Geschehnisse ist zwar die Stadt Paris, aber wir befinden uns abwechselnd im Louvre, in der Wohnung des Juden Montalto, im Hause der Marschallin, in der Bastille, auf der Rue de la Ferronnerie. Vigny versucht die Darstellung des Hofkreises, aber dramatisch wirksam ist nur die Marschallin, und auch sie nur bedingt.

Der Realismus, die große Lebensfülle, die malerische Vielseitigkeit Shakespeares, die auf andere französische Romantiker einen so nachhaltigen Eindruck machen, haben Vigny wohl mit Bewunderung erfüllt, aber nachschaffen kann der Idealist Vigny sie nicht. Was Vigny vor allen Dingen zu Shakespeare hinzieht, das ist die psychologische Tiefe, mit der Shakespeare Welt und Menschen erfaßt.

Noch 1830 plant Vigny, vermutlich durch Shakespeare angeregt, mehrere Dramen: eine „Sylvia“, eine „Rachel“, ein „Quitte pour la Peur“. Er denkt an Tragödien wie „Paraclet“, „Erostate“, an eine „Daphné“. Ausgeführt wird nur „Quitte pour la Peur“. „Bagatelle“, sagt er später, „mais le fond en est plus grave que vous ne pensez. Il est bon de corriger des Othello sans amour“ [556]).

Sechs Jahre nach der Othelloaufführung erscheint Vigny auf der Bühne mit einer eigenen Schöpfung. In „Othello“ ist die Form die Hauptsache gewesen, ist die Emanzipation des französischen Stils mit Hilfe Shakespeares beabsichtigt. In „Chatterton“ kommt es Vigny dagegen auf den Gehalt an. Er nennt es: „Drame de la Pensée“. Was bei Shakespeare in der Situations- und Charakterschilderung nur nebensächlich erscheint und fast ohne Absicht und Anstrengung hineingekommen ist, das wird bei Vigny die Hauptsache. Das gerade bildet bei aller Höhe der Auffassung und unbestrittenen Schönheit auch seine Hauptschwäche: ein Drama ist hauptsächlich Handlung, Handlung, die sich wie bei Shakespeare vor unsern Augen abspielt.

---

[552]) La Maréchale d'Ancre. S. 49.
[553]) a. a. O. S. 55.
[554]) a. a. O. S. 56.
[555]) a. a. O. S. 50.
[556]) Théâtre II. Notes et Eclaircissements S. 356.

Ein Drama mit nur lyrischen Entwicklungen und philosophischen Meditationen, in dem die moralische Handlung alles ist, ist wohl interessant als Seelenanalyse, aber dramatisch wirksam ist es nicht.

Vigny hat, auf Shakespeare fußend, 1829 in seinem Lettre à Lord *** als erste Forderung für ein Drama die breite Schilderung des Lebens aufgestellt. Wie weit entfernt ist „Chatterton" davon! Alles ist bei ihm in einen sehr engen Rahmen gefaßt. Die äußere Haltung ist auf ein Minimum beschränkt. Die Handlung spielt sich in der Seele des jungen Dichters ab; sie vollzieht sich in dem Herzen der zarten Kitty Bell und des alten Quäkers, die um die inneren Kämpfe des Dichters wissen und ihn zu retten suchen: „diminuer à l'avenir l'action matérialiste et ses puérilités, pour tout donner à l'action spiritualiste et au développement métaphysique d'une vérité morale ou d'une idée philosophique" [557]). Wie weit entfernt ist hier Vigny von Shakespeare in der Konzeption! „C'est l'histoire d'un homme qui a écrit une lettre le matin et qui attend la réponse jusqu'au soir; elle arrive et le tue" [558]). Vigny gibt nur die Krise, die Katastrophe. Das pulsierende Leben der Shakespeareschen Dramen fehlt; nur noch in den Detailschilderungen, die voll Leben und Wahrheit sind, ist der große Meister zu spüren. Und der Shakespeareschüler offenbart sich in den Worten: „Je voulais qu'on dît: C'est vrai, et non, c'est beau" [559]).

Die in der Theorie so kühn abgelehnten Einheiten sind in „Chatterton" beobachtet: Einheit der Zeit: zwölf Stunden; Einheit des Ortes: das Haus John Bells, Einheit des Interesses: l'homme spiritualiste, étouffé par une société matérialiste" [560]). Konzentration der dramatischen Kräfte auf einen Hauptcharakter, auf die Katastrophe, eine dominierende Leidenschaft, eigentlich das ganze Gerüst der klassischen Schule.

In der Komposition folgt Vigny in einzelnen Punkten seinem Vorbild. Wir finden Antithesen, das groteske Element, gutes Lokalkolorit.

Vigny stellt dem Dichter völlig entgegengesetzte Naturen zur Seite. Der mitleidlose Parvenu steht dem wahrhaft menschlichen Chatterton gegenüber; Beckford kontrastiert mit dem Dichter wie der Philister mit dem Künstler. Lord Talbot ist der oberflächliche Lebemann; Chatterton der tiefempfindende Dichter.

Gut durchgeführt ist die Lokalfarbe. Wir werden versetzt in das London des 18. Jahrhunderts mit seinen charakteristischen Erscheinungen, dem Parlamentarismus, der wachsenden Industrie, dem Kaffeehausleben, der frivolen Lebenshaltung. Das im 18. Jahrhundert sehr aktuelle soziale Problem findet in „Chatterton" seinen Niederschlag. Der Handarbeiter wird durch den industriellen Unternehmer ausgebeutet, der geistige Arbeiter — Chatterton nennt sich „ouvrier en livres" — wird durch den Verleger ausgenutzt. Der brutale Kon-

---

[557]) Journal inédit 1842.
[558]) Théâtre II Dernière Nuit de Travail S. 241.
[559]) Théâtre II Notes et Eclaircissements S. 363.
[560]) Théâtre II, Dernière Nuit de Travail S. 242.

trakt zwischen Chatterton und seinem Verleger Skirner erinnert an den Pakt in „Shylock".

Die Personen des „Chatterton" sind ganz der bürgerlichen Sphäre entnommen, es sind keine Helden im Sinne Racines. Es sind aber auch keine Menschen im Sinne Shakespeares. Alle verkörpern mehr oder weniger eine Idee und sind zum großen Teil konventionell englisch. Chatterton ist nicht gleich seinem englischen Prototyp. Wie weit Vigny den Dichter idealisiert und die empirischen Tatsachen zu Gunsten der Idee ändert, werden wir sehen, wenn wir über Chattertons Einfluß auf Alfred de Vigny handeln. John Bell stellt das positive Interesse dar, Lord Beckford die Strenge der sozialen Ordnung, die das Genie demütigt; der Quäker ist das Sprachrohr des philosophischen Vigny. Lord Talbot und seine Freunde sind die „hommes aimables".

Einen wirklich individuellen Charakter hat nur die reine, keusche Kitty Bell, die Anatole France für einen der schönsten Frauencharaktere der französischen Literatur seit Racine hält [561]). Kitty entfaltet echte Weiblichkeit. Sie sucht den Dichter zu verstehen und ihm durch ihr Verstehen zu helfen. Ihr Herz schlägt voll schüchterner Liebe für Chatterton. Sie zittert vor diesem Gefühl und wahrt, um es zu verbergen, noch größere Zurückhaltung. Sie ist eine schlichte, zarte Seele und erinnert darin an Shakespearesche Frauengestalten wie Ophelia. Kitty ist eine lebenswahre Schöpfung; in ihr steckt viel von der Frau, die Vigny erträumt, aber auch viel von der Frau, die er gekannt und innig geliebt hat. Für M^me^ Dorval hat er diese Rolle geschrieben.

Ein Vergleich mit den Shakespeareschen Helden, die mit ihren Vorzügen und Schwächen so ganz aus dem Leben geschöpft sind, bei denen keiner dem anderen gleicht, die fern von jeder Typisierung sind, zeigt, wie weit Vigny in der Gestaltung seiner Charaktere in „Chatterton" von Shakespeare abweicht. Und doch drängt sich mir die Parallele zwischen „Chatterton" und „Hamlet" auf. Obgleich Shakespeares „Hamlet" eine ganz andere Idee verkörpert, auch seine Hauptgestalt in vielen Zügen verschieden von Vignys Helden ist, so sind verwandte Züge unverkennbar vorhanden. Wie der „Chatterton" Vignys subjektivstes Drama ist, so hat auch Shakespeare in seinen „Hamlet" am meisten von seiner eigenen Persönlichkeit hineingelegt.

Über beiden Werken liegt eine tiefe Melancholie. Hamlet und Chatterton sind die kompliziertesten Seelengemälde, welcher die Dichter schufen. Hamlet, der Denker, stößt sich an der Realität des Lebens; Chatterton, der Dichter, lebt in der Einsamkeit und steht daher der Welt fremd gegenüber. Beide fühlen sich von der Gegenwelt bedroht und geschädigt. Verständnislos ist ihnen diese Umwelt, die sich nicht vergeistigen läßt. Daher ziehen sie sich in sich selbst zurück. Das Übermaß des Denkens hemmt sie beide im Handeln. Beide sind lebensmüde. Man denke nur an das Motto in „Chatterton": „Despair and die", das Shakespeares „Richard III." entnommen ist.

---

[561]) Anatole France: Alfred de Vigny S. 103.

Bei beiden finden wir die Idee der Gleichheit der Menschen vor dem Tode. Chattertons Worte Akt II, 4: „Nous ne possédons que nos six pieds“ erinnern an die Totengräberscene in „Hamlet“.

Ereignisse und Taten treten in beiden Werken hinter der philosophischen Problematik zurück. Daher auch die große Zahl, wie die Art und das Gewicht der Monologe und der geheimen Aussprachen. Kein zweites Drama haben die Dichter so aus den Helden heraus erschaffen wie „Hamlet“ und „Chatterton“. Das innere Erleben verwandelt das Leben, und zwischen Sinn und Sein besteht keine Brücke.

Während nun aber „die Philosophie des Hamlet nirgends aus seinem Wesen, Tun und Leiden als Glosse des Dichters heraustritt“ [562]), offenbart Chatterton ständig den Blickpunkt Vignys. Shakespeare kleidet das Seelendrama gemäß seiner Art in die äußere Form eines Kampfes zwischen Hamlet und König. Er war „Bühnenmeister genug, um die Fragwürdigkeit des Handelns selbst handlungsstraff und geschehnisbunt zu vergegenwärtigen“ [563]). Vignys Natur entsprechend finden wir in „Chatterton“ die äußere Handlung auf das Mindestmaß beschränkt. Shakespeare ist Dramatiker, Vigny Philosoph. Die Grundauffassung ist also verschieden, das schließt verwandte Züge nicht aus.

Auch die Ausführung des „Chatterton“ zeigt Züge, die mit Shakespeare verwandt sind, und solche, die von ihm abweichen. Vigny verwendet hier anstelle der Leichtigkeit und verschwenderischen Ausdrucksfülle der Shakespeareschen Dramen einen äußerst einfachen, reinen, durchsichtigen Stil. Er ist besorgt um eine ganz korrekte, schlichte Form. Der geschmeidige Vers, den er in den Momenten höchster Begeisterung vom „récitatif“ zum „chant“ steigern wollte, verschwindet und macht einer einfachen, fast feierlichen Prosa Platz. Nur der einen Forderung bleibt er treu: jeder spricht in „Chatterton“ seinem Charakter entsprechend: Chatterton ernst und leidenschaftlich, Kitty schüchtern und gütig, der Quäker ruhig und energisch, Beckford gemütlich, Talbot burschikos, John Bell kurz und schroff.

Die Auseinandersetzung mit den verschiedenen Arten dramatischer Kunst ist mit 1835 nicht abgeschlossen. 1836 stellt Vigny in einer Tagebuchaufzeichnung von neuem Racine, den Tragöden, dem Dramatiker Shakespeare gegenüber. „Le genre bâtard, c'était la tragédie, faux antique de Racine. Le drame est vrai, puisque, dans une action tantôt comique, tantôt tragique, suivant les caractères, il finit avec tristesse comme la vie des hommes puissants de caractère, énergiques de passion“ [564]).

Shakespeares Einfluß auf die psychologische Vertiefung und Schlichtheit der Sprache verfolgt Vigny auch bei andern Romantikern. So verzeichnet sein Tagebuch 1842: „Toute la presse vient de louer ‚Lucrèce‘ pour ses qualités antiques, tandis que son succès vient précisément de ses qualités romantiques. Détails de la vie

[562]) Gundolf: Shakespeare. Bd. II. S. 50.
[563]) a. a. O. S. 49.
[564]) Journal d'un Poète S. 108.

intime et simplicité de langage. — Venant de Shakespeare par ‚Coriolan' et ‚Julius Caesar'" [565]).

Reminiszenzen aus der Shakespearelektüre zeigen auch noch spätere Werke. Lesans weist nach, daß eine Zeile in dem Gedicht „La Maison du Berger" auffallende Ähnlichkeit mit einem Shakespearevers in „As you like it" Akt IV, 1 zeigt.

Vigny:

„Pleurant comme Diane aux bords de ses fontaines".

Shakespeare:

„I will weep for nothing like Diana in the fountain".

Vigny hat dieser Stelle keinen präziseren Sinn gegeben als Shakespeare. Lesans vermutet, daß das Bild Vigny anzog [566]). Vielleicht stammen die letzten Worte Simsons: „Ce qui sera, sera" [567]) auch aus Shakespeare; Lesans glaubt in ihnen die Antwort Julias (Romeo and Juliet IV, 1) „What must be shall be" wiederzuerkennen.

Auf Verwandtes zwischen „Chatterton" und „Hamlet" habe ich hingewiesen. „Hamlet" scheint Vigny besonders gefesselt zu haben. Er entlehnt ihm auch Bilder und Motive. Wie Shakespeare das Leben eines Königs einem Rade vergleicht, das in seinen Ruin viele mit hineinzieht [568]), so ist für Vigny Paris gleich einem Rade, dessen Bewegung oder Stillstand ganz Frankreich Leben oder Verderben bringt [569]). Der Dichter der „Oracles" vergleicht die Nichtigkeit der parlamentarischen Beredsamkeit mit dem Irrtum Hamlets, der Polonio hinter dem Vorhang tötet [570]).

Die Untersuchung ergibt: Shakespeare hat Vignys Aufmerksamkeit stark gefesselt. Man kann von einem nachhaltigen Einfluß sprechen. Vigny ist aber nur bedingter Shakespeareschüler. Bemerkenswert ist der verhältnismäßig geringe Einfluß des Briten auf Vignys Originaldramen. Shakespeares Einwirkung geht nur so weit, als sein Genie mit Vignys Temperament übereinstimmt. Vigny findet einen seiner Natur entsprechenden Weg, eigene Gedanken von der Bühne herab zu offenbaren.

2. Chatterton.

In den voraufgehenden Untersuchungen tauchte häufig der Name Chatterton auf. Es ist nun zu ergründen: Wie steht Alfred de Vigny

---

[565]) a. a. O. S. 363.
[566]) Revue d'Histoire Littéraire Okt.—Dez. 1911.
[567]) La Colère de Samson S. 213.
[568]) Hamlet Akt III, 3.
[569]) Poèmes: „Paris" S. 162/3.
[570]) Hamlet Akt III, 4. — Poèmes S. 195.

zu dem englischen Dichter, den er zum Mittelpunkt einer Novelle und eines Dramas macht? Ist ein Einfluß Chattertons auf Alfred de Vigny nachzuweisen? Wie weit reicht er? Zur Erörterung dieser Frage steht uns als Material zur Verfügung: Die Novelle „Stello", das Drama „Chatterton", die Vorrede zu diesem Drama: „Dernière Nuit de Travail", vereinzelt Briefe und Tagebuchaufzeichnungen.

Wir haben im ersten Teil Vignys Bekanntschaft mit dem englischen „Wunderknaben" zu datieren versucht. Von einem eingehenden Studium seiner Werke kann nicht gesprochen werden, da Vigny zur Orientierung vermutlich weder sie selbst noch ihre Übersetzung, sondern höchstwahrscheinlich einen eingehenden Bericht über Leben und Schaffen des Dichters mit einzelnen Textproben und Glossen benutzt, wie ihn die Sammlung von Chalmers bringt. Eigene Übersetzungen des englischen Dichters möchte ich mit Citoleux [571]) in Frage stellen. Gegen die Vorwürfe der historischen Untreue wehrt Vigny sich in seiner Vorrede zu „Chatterton": „Le poète était tout pour moi; Chatterton n'était qu'un nom d'homme, et je viens d'écarter, à dessein, des faits exacts de sa vie, pour ne prendre de sa destinée que ce qui la rend un exemple à jamais déplorable d'une noble misère" [572]). Diese Worte beleuchten die Absichten des Dichters klar. Chatterton ist ihm also nur ein Name, ein Symbol, um sein Plaidoyer für den armen, verkannten Dichter eindringlich zu gestalten. Noch kurz vor seinem Tode sagt Vigny, daß nur der Wunsch, „die Illusion der Wirklichkeit durch die Wahrheit eines Namens zu vermehren", ihn davon abhielt, in Amerika irgend einen Helden leben zu lassen [573]). Was sein „Moïse" veranschaulicht, das Leiden und die Vereinsamung der „hommes supérieurs", das soll Chatterton noch einmal versinnbildlichen. Und um diese Idee herauszuheben, entfernt er von der englischen Dichterpersönlichkeit alles, was jene nicht unterstützt. Das Fehlen historischer Anmerkungen, wie wir sie in „Cinq-Mars" und in der „Maréchale d'Ancre" finden, zeigt, daß Vigny in „Stello" und „Chatterton" keine historischen Persönlichkeiten darstellen will. Wir können ihm den Vorwurf der geringen Beschäftigung mit biographischen Material nicht ganz ersparen, wenn er auch durch Vignys Rechtfertigung seine Spitze verliert. Vigny hat auch Tatsachen geändert, die für seine künstlerische Absicht nicht unbrauchbar gewesen wären.

Da Vigny nun eine literarische Persönlichkeit in den Mittelpunkt zweier Werke stellt, müssen wir untersuchen, was historisch in „Chatterton" ist und was nicht.

Chattertons Verehrung für die Bristoler Kirche St. Mary Redcliff, die Lehrlingszeit bei Lambert, die Korrespondenz mit Horace Walpole, die literarische Lohnarbeit in London, alles Momente, die Vignys Idee gut veranschaulicht hätten, bleiben unberücksichtigt! In „Stello" hat Vigny den Charakter des Dichters, sein excentrisches Wesen, seine Lebensweise, seinen Verkehr in Kaffeehäusern, sein dichterisches Schaffen nach dem englischen Prototyp dargestellt. Seine Beziehung zu

---

571) Feuilles d'Histoire Bd. 11 S. 90.
572) Dernière Nuit de Travail S. 242.
573) Théâtre II. Notes et Eclaircissements S. 358.

Beckford ist historisch. Alles übrige ist freie Erfindung unseres Dichters.

Chattertons Schöpfungen werden nicht eingehend charakterisiert, — nur über ihre alte Sprache diskutieren Stello und der Docteur-Noir, — ein Zeichen, daß sie auf Vigny weniger durch ihre Themen und ihre Art als durch ihr Äußeres Eindruck machen. Von einer Einwirkung oder einem Einfluß kann daher nicht gesprochen werden. Von Chattertons Werken werden in „Stello" erwähnt: la „Bataille d'Hastings", la tragédie d'„Ella", la ballade de „Charité", la ballade de „Sir William Canynge", la tragédie de „Goddwyn", le „Tournoi" et les vieilles „Eglogues" du temps de Henry II. In „Chatterton" deuten die Worte des Helden an Kitty Bell: „Avec ces anges sur vos genoux vous ressemblez à la divine Charité"[574]) auf Chattertons „An excelente balade of Charitie" hin.

Im Drama weicht Alfred de Vigny noch weiter von der historischen Wahrheit ab. Während Chatterton in der Novelle noch eine Mutter in der Heimat hat, ist er im Drama ganz verwaist. Der englische Dichter stammte aus einer Küster- und Lehrerfamilie, und besuchte, da sein Vater schon vor seiner Geburt starb, die Colston-Armenschule in Bristol. Vigny gibt ihm eine vornehmere Herkunft. Sein Vater war Seeoffizier und einst sehr wohlhabend. Er hat ihn in Oxford studieren lassen, wo der Sohn mit Lord Talbot (auch freie Erfindung des Dichters) zusammentrifft. Dieser sieht die Rowleygedichte entstehen, während Chatterton sie in Wirklichkeit nur Mutter und Schwester vorlas . Die platonische Liebe, die Vigny seinen Helden empfinden läßt, entspricht keineswegs dem Gefühlsleben des englischen Dichters mit seiner zynischen Auffassung von der Liebe.

Im Widerspruch zu den realen Tatsachen steht in „Chatterton" wie in „Stello" die Aufdeckung der Fälschung. Chatterton beklagt sich, daß seine Gedichte viel Aufsehen erregten, so lange sie für alt gehalten wurden, daß sie aber jetzt, wo ihr Verfasser bekannt war, nur „un peu de bruit" machten.

Vigny bezeichnet in Akt III, 8 Bale als Kritiker, der Chatterton nicht als Verfasser der Gedichte anerkennen wollte. Bale lebte aber viel früher; er gab 1557 seine „Scriptorum illustrium maioris Britanniae Catalogus" heraus. Chatterton konnte darin biographische Einzelheiten finden über den Mönch Turgot, den angeblichen Verfasser der „Battle of Hastings", ein Werk, das dann von Thomas Rowley aus dem Sächsischen übersetzt wurde. Akt III, 1 werden Jeremiah Milles und Thomas Warton von Chatterton der Unredlichkeit ihm gegenüber angeklagt. Jeremiah Milles aber gibt seine „Cursory Observations", in denen er Zweifel an der Echtheit der Rowleygedichte äußert, erst 1782 heraus. In demselben Jahr veröffentlicht auch Thomas Warton sein Werk: „Enquiry into the authenticity of the poems attributed to Rowley".

Während sich der englische Dichter mit Arsen vergiftet, verschafft sich Vignys Held „une sortie raisonnable" durch Opium. Die

---

[574]) Chatterton II, 8 S. 338.

Figur des Quäkers mag einer Reisebekanntschaft auf der Fahrt nach London ihre Entstehung verdanken, — Chatterton erwähnt ihn in dem ersten Londoner Brief an seine Mutter —, Vigny idealisiert die Gestalt und legt ihr seine eigenen philosophischen Gedanken in den Mund.

Das ist das Material, das uns für die Chatterton-Vigny-Untersuchung zur Verfügung steht. Wir erkennen: Die Gestalt Chattertons hat auf Vigny Eindruck gemacht, aber nur insofern, als sie ihm Stoff für seine Idee liefert. Die Werke des englischen Dichters sind wie seine Persönlichkeit nur Mittel zum Zweck. Für die Konzeption der Novelle und des Dramas sind sie nur das Symbol, für die Komposition der Stoff, für die Ausführung bedeuten sie nichts. Von einem tiefergehenden Einfluß kann also nicht gesprochen werden.

Schluß.

Wir kommen nun dazu, die Resultate dieser Quellenuntersuchung zusammenzufassen.

Alfred de Vignys Geist ist für die von England kommenden Anregungen besonders empfänglich. Sein gutes Gedächtnis, seine nachdenkliche Natur unterstützen diese Eindrücke und lassen sie lange nachklingen.

Die Untersuchung hat ergeben, daß die englischen Einwirkungen zu gewissen Zeiten besonders stark waren. Vor 1820 ist die Bekanntschaft mit einzelnen englischen Dichtungen sicher. Die Perioden intensivster Beschäftigung und nachhaltigen Einflusses sind die zwanziger und dreißiger Jahre. In den folgenden Jahren klingen die Anregungen der Hauptperiode noch nach, aber sie haben nicht mehr denselben Reiz wie früher.

Alle drei Dichtgattungen, die Lyrik, der Roman und das Drama sind von England her befruchtet worden. Starke Einwirkungen stellten wir in den Gedichten und in „Cinq-Mars“ fest. Die geringste Abhängigkeit zeigt sich in den Originaldramen Vignys. Von den englischen Dichtern üben Byron, Milton, Scott und Shakespeare die stärkste Anziehungskraft aus.

Einflüsse mannigfaltiger Art laufen nebeneinander her, ohne sich gegenseitig abzuschwächen oder aufzuheben. Der Dichter entlehnt Themen, Motive und Situationen; er zeichnet Gestalten nach englischen Vorbildern; die äußere Form einzelner Werke zeigt die Abhängigkeit von englischen Dichtungen. Nie aber ist die Anlehnung sklavisch. Seine Dichtwerke stehen selbständig neben denen Byrons, Miltons, Scotts und Shakespeares, neben denen der anderen englischen Dichter. Die englischen Einwirkungen beleben und befruchten Alfred de Vigny. Aber sie erhalten bei ihm ein persönliches Gepräge; er gleicht sie seiner besonderen Art an und gießt sie in die ihm eigene künstlerische Form.

So zahlreich die Entlehnungen sind, so unbestritten die Abhängigkeit ist, die Lyrik, die Romane, die Dramen Alfreds de Vigny offenbaren eine starke Individualität. Vignys eigene Art bleibt gewahrt.

Literatur.

Albalat, M. Antoine: Alfred de Vigny. La Nouvelle Revue 1897.
Allem, Maurice: Alfred de Vigny 1912.
Asse, Eugène: Alfred de Vigny et les Editions Originales de ses Poésies. Bulletin du Bibliophile 1893.
Baker, A. F.: Milton and Chateaubriand. The French Quarterly. vol. I. 1919.
Baldensperger, F.: Alfred de Vigny. Contribution à sa Biographie Intellectuelle. Paris 1912.
Baldensperger, F.: Notes et Eclaircissements. Siehe Werke von Alfred de Vigny.
Baldensperger, F.: Correspondance. Siehe Werke von Alfred de Vigny.
Baldensperger, F.: Thomas Moore et Alfred de Vigny. Modern Language Review. Juli 1906.
Baldensperger, F.: Etudes d'Histoire Littéraire 1907.
Banville, Théodore: Mes Souvenirs. 1882.
Bibel: Genesis.
Borgerhoff, J. L.: Le Théâtre Anglais à Paris sous la Restauration. Paris 1912.
Brunetière, F.: Alfred de Vigny. Revue des Deux Mondes. 1891.
Buhle, P.: Alfred de Vignys biblische Gedichte und ihre Quellen. Rostock 1908.
Byron: The Works of Lord. Leipzig. Tauchnitz 1842. 5 Bd.
Chinard, Gilbert: Shelley et Vigny. Revue de Littérature Comparée. Bd. 2. 1922.
Citoleux, M.: Chateaubriand et Alfred de Vigny. Annales de Bretagne. 1914/15.
Citoleux, M.: Gibbon et Vigny. Feuilles d'Histoire. Nov. 1913.
Citoleux, M.: Vigny et l'Angleterre. Feuilles d'Histoire. Bd. 11. 1914.
Clark, Walter J.: Byron und die romantische Poesie in Frankreich. Diss. Leipzig 1901.
Constitutionnel, Le: 26. Okt. 1829. Num. 299. Le More de Venise.
Dawson, Edgar: Byron und Moore. Diss. Leipzig 1902.
Délécluze, M. E. J.: Louis David, son Ecole et son Temps. Paris 1855.
Desvoyes, Albert: Les Projets Littéraires d'Alfred de Vigny. Les Annales Romantiques. 1910.
Digeon, Aurélien: L'Origine de la Mort du Loup. Revue d'Hist. Litt. de la France. 1909.
Dorison: Alfred de Vigny. Paris 1892/3.
Dupouy, Auguste: Alfred de Vigny. Paris 1914.
Dupuy, Ernest: Alfred de Vigny. Les Amitiés et son Rôle Littéraire. Paris 1912.
Dupuy, Ernest: Alfred de Vigny. La Vie et l'Oeuvre. Paris 1913.
Dupuy, Ernest: Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny. Revue d'Histoire Littéraire de France. Juli-Sept. 1903.
Dupuy, Ernest: La Jeunesse des Romantiques: Victor Hugo et Alfred de Vigny. Paris 1905.
Estève, Edmond: Byron et le Romantisme Français. Paris 1907.
Estève, Edmond: Vico, Michelet et Vigny: Revue Universitaire Bd. 28 1919.
Faguet, E.: Etudes Litteraires sur le XIXe Siècle. Paris 1900.
France, Anatole: Alfred de Vigny. Paris 1923.

François, Victor E.: Sir Walter Scott and Alfred de Vigny. Modern Language Notes Bd. XXI. Mai 1906.
Genlis, Madame de: Jeanne de France. Nouvelle historique. Paris 1816.
Gilman, M.: Othello in French. Paris 1925.
Giraud, J.: Deux Souvenirs d'Hamlet et de Faust dans le Paris de Vigny. Revue Germanique. 1912.
Gundolf, Friedrich: Shakespeare. Sein Wesen und sein Werk. Berlin 1928.
Harmand, Jean: Madame de Genlis. Paris 1912.
Hubert, Richard: Alfred de Vigny als Philosoph. Diss. Marburg 1913.
Hugo, Victor: Sur Georges Gordon Lord Byron. Muse Française 1823/24 Bd. II.
Hugo, Victor: Préface de Cromwell. 1827. Ausgabe von M. Souriau, Paris 1897.
Journal des Débats: 23. Oktober 1829. Article sur l'Othello d'Alfred de Vigny.
Jusserand: Shakespeare en France sous l'Ancien Régime. Paris 1898.
Lafond, Paul: Alfred de Vigny en Béarn. Paris 1897.
Lange, Maurice: Encore les Sources d'Alfred Vigny. Revue d'Hist. Litt. de la France. 1912.
Langlais, Jacques: Les Origines Littéraires d'Alfred de Vigny. Les Annales Romantiques. 1906.
Larroumet, G.: Etudes de Critique Dramatique. 1906.
Lauvrière, E.: Alfred de Vigny. Sa Vie et son Oeuvre. Paris 1909.
Lee, Sidney: The French Renaissance in England. Oxford 1910.
Le Breton, André: Le Roman Français au XIXe Siècle. Paris 1901.
Lenel, S.: Marmontel. Paris 1902.
Lesans, Ch.: Notes sur Deux Poèmes de Vigny. Revue d'Hist. Litt. Okt.—Dez. 1911.
Lycée Français. Bd. III 1820. Bruguière de Sorsum: Lalla Rookh. Le Paradis et la Péri.
Maigron, Louis: Le Roman Historique à l'Epoque Romantique. Paris 1898.
Marsan, Jules: Le Théâtre Historique et le Romantisme. Revue d'Histoire Littéraire de la France. Bd. 17. 1910.
Masson, Maurice: Alfred de Vigny. 1906.
Mayn, Georg: Byrons „Heaven and Earth". Diss. Breslau 1887.
Mercure de France. 1. Juli 1916.
Montvaillant, A. de: Florian, sa vie, ses œuvres, sa correspondance. Paris 1879.
Milton, John: The Poetical Works of. Bd. I, II. Paradise Lost. Bd. III. Samson Agonistes. London 1776.
Moore, The Works of Thomas. Leipzig 1926. Ernst Fleischer.
Muralt, Beat: Lettres sur les Anglais et les Français. Paris 1747.
Muse Française, 1823/24 Bd. II. Alfred de Vigny: Sur la Mort de Byron.
Muse Française, Mai 1824 Victor Hugo: Eloa ou la Sœur des Anges.
Muse Française, Bd. II. 1823/24 Alfred de Vigny: Oeuvres posthumes du Baron de Sorsum.
Muse Française, Bd. II. 1823/24 Victor Hugo: Sur Georges Gordon Lord Byron.
Ossian, The Poems of. 3 Bd. Gotha 1807. Steudel u. Keil.
Paléologue, Maurice: Alfred de Vigny. Paris 1891.
Partridge, Eric: The French Romantics' Knowledge of English Literature. Paris 1924.
Renard, Georges: L'Influence de l'Angleterre sur la France depuis 1830. Nouvelle Revue XXXV. 1885.

Revue d'Histoire Littéraire de la France. 1912. Maurice Lange: Encore les Sources d'Alfred de Vigny.
Revue d'Histoire Littéraire de la France 1914. Jean Giraud: Toujours les Sources de Vigny.
Revue des Deux Mondes April 1864. Sainte-Beuve: Portraits de Poètes Contemporains: Alfred de Vigny.
Revue de Hongrie 1913. G. Jean-Aubry: Notes sur Alfred de Vigny.
Richter, Helene: Thomas Chatterton. Wien 1900.
Romberg, Bruno: La Maréchale d'Ancre. Diss. Rostock. 1920.
Sainte-Beuve: Portraits Contemporains. Calmann-Lévy. 1882. Bd. II.
Sainte-Beuve: Alfred de Vigny. Revue des Deux Mondes. 1864.
Sakellaridès, E.: Alfred de Vigny Auteur Dramatique. Paris 1902.
Sakellaridès, E.: La Correspondance d'Alfred de Vigny. Paris 1906.
Sander, W.: Leben und Werke Alfred de Vignys. Jahresbericht des König-Wilhelm-Gymnasiums Magdeburg 1903/4.
Schnack, Hans: Alfred de Vignys „Stello" und „Chatterton". Diss. Rostock 1905.
Schultz-Gora: Studie zur Eloa von Alfred de Vigny. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. XXVII.
Scott: The Works of Sir Walter. Abbotsford Edition. Philadelphia 1853.
Séché, Léon. Alfred de Vigny. Paris. 1913.
Séché, Léon: Alfred de Vigny et son Temps. Paris 1901.
Séché, Léon: Le Cénacle de Joseph Delorme. Paris 1912.
Shakespeare: The Works of William. London 1926. Macmillan and Co.
Shelley: The Works of Percy Bysshe. 2 Bd. London Ascham 1834.
Smith, Maxwell Austin: L'Influence des Lakistes sur les Romantiques Français. Paris 1920.
Stendhal, Henri: Racine et Shakespeare. Paris 1928.
Sterne, Lawrence: The Life and Opinions of Tristam Shandy, Gentleman. London 1709.
Telleen, John Martin: Milton dans la Littérature Française. Paris 1904.
Texte, Joseph: Jean-Jacques Rousseau et les Origines du Cosmopolitisme Littéraire. Paris 1895.
Thiergen, Oscar: Byrons und Moores orientalische Gedichte. Diss. Leipzig. 1880.
Thomas, Allen B.: Moore en France. Paris 1911.
Thomas, W.: Le Poète Edward Young. Paris 1901.
Tieghem, P. van: Ossian et l'Ossianisme. Groningen 1920.
Tieghem, P. van: Ossian en France. 1917.
Vigny, Alfred de: Oeuvres Complètes. Ausgabe: Louis Conard Paris. Notes et Eclaircissements de Fernand Baldensperger.
1) Poèmes 1914.
2) Servitude et Grandeur Militaires 1914.
3) Cinq-Mars 1922.
4) Stello 1925.
5) Théâtre I. 1926.
6) Théâtre II. 1927.
7) Correspondance 1933.
Vigny, Alfred de: Les Destinées. Edition Critique von Edmond Estève 1924.
Vigny, Alfred de: Journal d'un Poète. Paris 1882.
Vigny, Alfred de: Journal Inédit. 1842.
Wordsworth, Poems of William: 2 Bd. London Longman 1807.
Young, Edward: Nachtgedanken. Braunschweig 1760. 5 Bd.

LEBENSLAUF.

Am 9. Juli 1895 wurde ich, Elisabeth Lebbin, als Tochter des Stabsveterinärs Dr. Paul Lebbin und seiner Frau Elisabeth geb. Arndt in Güstrow in Mecklenburg geboren.

Ich bin evangelischen Bekenntnisses. An dem Oberlyzeum zu Güstrow bestand ich Ostern 1914 die Reifeprüfung und im März 1915 die Lehramtsprüfung. Nach 11 jähriger Unterrichtstätigkeit an Volks- und Mittelschulen Mecklenburgs und Preußens und an der deutschen Auslandsschule zu Helsingfors begann ich im Herbst 1926 das Studium der Neueren Sprachen und Erdkunde. Ich besuchte die Technische Hochschule zu Hannover, die Universitäten in Göttingen, Marburg, Jena und Halle.

Im Juli 1931 bestand ich in Halle die wissenschaftliche Prüfung, im September 1932 in Hannover die pädagogische Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen. Seit Oktober 1932 unterrichte ich an einem städtischen Oberlyzeum in Hannover als Studienassessorin.

Vorlesungen und Übungen besuchte ich bei folgenden Herren: Obst, Hecht, Röder, Hilka, Suchier, Meinardus, Mortensen, Misch, Deutschbein, Spitzer, Schultze Jena, Heidegger, Genzer, Flasdieck, von Zahn, Voretzsch, Weyhe, Science, Schlüter, Utitz, Ziehen.

Ihnen allen spreche ich an dieser Stelle für die wohlwollende Förderung meines Studiums meinen Dank aus. Ganz besonders bin ich meinem verehrten Lehrer Herrn Geh. Rat Prof. Dr. Voretzsch, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und mir wohlwollend mit seinem Rate zur Seite stand, zu großem Dank verpflichtet.

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14
Spezialdruckerei für wissenschaftliche Werke und Dissertationen